



El erotismo en la poesía de Cristina Peri Rossi (1971-1979)

Laura Alayón Castro

Trabajo de fin de grado en Estudios hispánicos: lengua y literatura

Tutor académico: Dr. Rafael Manuel Mérida Jiménez

Facultad de Letras de la Universidad de Lleida

Junio de 2017

Quisiera agradecer al profesor Rafael Manuel Mérida Jiménez, como tutor de mi TFG, su apoyo y orientación con todo el interés y la entrega posibles. Asimismo, sus valiosos consejos, no solo en la realización de este trabajo, sino a lo largo de toda mi etapa universitaria, pues han sido fundamentales en mi formación académica.

También quiero agradecer a toda mi familia y a mis amigos su infinita paciencia y comprensión.

ÍNDICE

Resumen y palabras claves	5
Introducción	7
1. <i>Evohé</i> (1971).....	11
2. <i>Estado de exilio</i> (1973-2003)	23
3. <i>Descripción de un naufragio</i> (1975)	33
4. <i>Díáspora</i> (1976).....	57
5. <i>Lingüística general</i> (1979)	73
Conclusiones	85
Bibliografía	95
Fuentes primarias.....	95
Fuentes secundarias.....	96
Fuente de internet.....	100

Resumen: Este trabajo ofrece un análisis de los primeros cinco libros poéticos, publicados entre 1971 y 1979, de Cristina Peri Rossi (nacida en Montevideo en 1941 y residente en España desde 1972), prestando atención preferente a la temática erótica que desarrollan, pues consideramos que se trata de uno de los ejes más relevantes de su amplia producción, en verso y en prosa. Así, serán abordados los volúmenes titulados *Evohé* (1971), *Estado de exilio* (1973), *Descripción de un naufragio* (1975), *Diáspora* (1976) y *Lingüística general* (1979) con el objetivo de valorar tanto la evolución poética temprana de nuestra autora como las reivindicaciones que subyacen en sus versos.

Palabras clave: Cristina Peri Rossi. Poesía hispanoamericana del siglo XX. Literatura femenina contemporánea. Erotismo. Sexualidad.

Abstract: This work offers an analysis of the first five poetic books, published between 1971 and 1979, by Cristina Peri Rossi (who was born in Montevideo in 1941 and lives in Spain since 1972), focusing especially on their erotic imagery, which we consider to be one of the most relevant topics of her wide production, both in verse and prose. Thus, the volumes entitled *Evohé* (1971), *Estado de exilio* (1973), *Descripción de un naufragio* (1975), *Diáspora* (1976) y *Lingüística general* (1979) will be approached with the ultimate aim of assessing both the early poetic evolution of the author as well as the social demands that underlie her verses.

Key words: Cristina Peri Rossi. Latin-American Poetry (20th c.). Contemporary Women Literature. Eroticism. Sexuality.

Introducción

Cristina Peri Rossi nació en Montevideo en el año 1941, se licenció en Literatura Comparada y ejerció como catedrática en su país hasta que, por motivos políticos, se vio obligada a emigrar a España en el año 1972, como explica en uno de sus artículos periodísticos, donde enumera algunas de las causas de su huida: “llegué a este país huyendo de la represión, del terror cotidiano que invadía las calles y las casas de Uruguay” (Peri Rossi, 2005: 73). Publicó su primer libro en el año 1963 bajo el título de *Viviendo*, en el que reunió un conjunto de relatos que evidenciaban el gran talento que le llevaría a ganar algunos de los más importantes reconocimientos en Uruguay. Pero entre los años 1973 y 1985, durante el transcurso de la dictadura militar de Juan María Bordaberry, toda su obra fue prohibida, pues se intentaba borrar por completo esa voz peligrosa para un régimen que atentaba contra la libertad.¹

Peri Rossi tuvo que dejar su patria y encontró refugio en Barcelona, donde continuó su lucha a través de publicaciones periódicas en distintos medios, como la revista *Triunfo*, una de las más importantes en los años 60 y 70. Según Mérida Jiménez (2015: 135), Peri Rossi abordó en sus artículos gran variedad de cuestiones políticas, sociales o culturales, pero, sobre todo, brindó una visión femenina sobre asuntos y situaciones coetáneas, en un mundo monopolizado por la mirada masculina. El interés de sus colaboraciones en prensa radicó principalmente en condenar las desigualdades en todos los ámbitos de la sociedad, propósito que provocó que la dictadura franquista también quisiera acallarla negándose a solucionar su situación irregular en España debido a que el Ministerio del Interior de Uruguay le negó la nacionalidad uruguaya y aún no estaba vigente la Convención de Ginebra. Como explica Poniatowska (2005: 18), esta fue la razón por la que en 1974 tuvo que trasladarse a París, el que consideró “su segundo exilio”. A finales de ese mismo año, regresó definitivamente a la Ciudad Condal para dedicarse a la creación, la traducción y el periodismo.²

¹ Los datos biográficos de Cristina Peri Rossi han sido extraídos de su página web oficial: http://www.cristinaperirossi.es/web/?page_id=2.

² Muchos de sus artículos han sido publicados en importantes diarios como *La Vanguardia*, *El País* o *El Mundo*, y recogidos en parte en su antología titulada *El Pulso del mundo. Artículos periodísticos: 1978-*

Es una autora muy polifacética que encuadra su obra en distintos géneros. Como novelista ha publicado los siguientes títulos: *El libro de mis primos* (1969), *La nave de los locos* (1984), *Solitario de amor* (1988), *La última noche de Dostoievski* (1992) y *El amor es una droga dura* (1999). En el ámbito del ensayo destacan tres obras: *Fantasías eróticas* (1989), *Acerca de la escritura* (1991) y *Cuando fumar era un placer* (2003). Cabe añadir también la biografía del escritor Julio Cortázar (*Mi querido Cronopio*, 2003), autor con quien mantuvo una gran relación que le inspiró a escribir la crónica sobre la amistad que mantuvieron titulada *Julio Cortázar y Cris* (2014). Y, por último, en el ámbito del relato la cantidad de obras es mucho más cuantiosa: *Viviendo* (1963), *Los museos abandonados* (1969), *Indicios pánicos* (1970), *La tarde del dinosaurio* (1976), *La rebelión de los niños* (1980), *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983), *Una pasión prohibida* (1986), *Cosmoagonías* (1988), *La ciudad de Luzbel y otros relatos* (1992), *Por fin solos* (1994), *Desastres íntimos* (1997), *Te adoro y otros relatos* (2000), *Cuentos reunidos* (2007) y *Habitaciones privadas* (2012). Probablemente, como consecuencia de su extensión y variedad, la crítica ha prestado mayor atención a la obra narrativa de Peri Rossi que a su corpus poético.³

En el presente Trabajo de Final de Grado, trataré sobre todo su producción poética, que se inicia en 1971 con el poemario titulado *Evohé*, y prosigue con *Estado de exilio* (1973), *Descripción de un naufragio* (1975), *Diáspora* (1976), *Lingüística general* (1979), *Europa después de la lluvia* (1986), *Babel Bárbara* (1990), *Otra vez Eros* (1994), *Aquella noche* (1996), *Inmovilidad de los barcos* (1997), *Poemas de amor y desamor* (1998), *Las musas inquietantes* (1999), *Estrategias del deseo* (2004), *Mi casa es la escritura* (2006), *Habitación de hotel* (2007), *Playstation* (2009), *La noche y su artificio* (2014) y *Las replicantes* (2016). Me concentraré principalmente en sus obras poéticas iniciales publicadas entre 1971 y 1979,⁴ en las que también se han centrado críticos como Verani (1984), Basualdo (1984) o Seydel (1996).

2002 (Peri Rossi, 2005), en donde se presentan divididos en distintas temáticas, y en los que se percibe el arduo trabajo de investigación que había detrás de cada uno de ellos y el continuo propósito de reivindicación de unos determinados ideales.

³ Entre los estudios más relevantes sobre sus ficciones en prosa, figuran las aportaciones de Elide Pittarello (1983), Hugo J. Verani (1984), Lucia Invernizzi (1987), Jorgelina Corbatta (1994) o Giuseppe Gatti (2013).

⁴ Todas las citas de los poemas de Cristina Peri Rossi proceden del volumen titulado *Poesía reunida* (2005). Indicaremos entre paréntesis el número de página y, si fuera necesario, el título del poema y el nº de versos.

Partiendo de esta aproximación, delimitaremos un único ámbito de estudio que condicionará el análisis de cada uno de los poemarios escogidos. En concreto, hemos determinado el erotismo como el tema central en el que confluirán todas nuestras valoraciones. Según nuestra autora, “la exaltación erótica” (Peri Rossi, 2005: 11) es una tendencia troncal en toda su poesía, aunque en posteriores obras intervengan nuevas situaciones personales que le lleven a evocar temáticas más dramáticas -como el exilio, la soledad o la denuncia de situaciones sociales-. Respaldándome en la propia visión de la poeta, el primer objetivo de este TFG sería constatar la relevancia en cada poema del erotismo y todo lo que este engloba, desde el deseo sexual hasta el sentimiento amoroso. Por otro lado, tras la decisión de comparar distintos poemarios, publicados durante una misma década, se encuentra el segundo objetivo del presente TFG: valorar la evolución de la producción poética temprana y reflexionar sobre si puede interrelacionarse con los cambios vitales a los que se vio expuesta durante esos años tan convulsos.⁵

En cuanto a la metodología empleada, hemos dividido el TFG en cinco capítulos que se corresponden con cada uno de los libros. En cada apartado se presentarán de forma ordenada los distintos aspectos que giran en torno al erotismo, con ejemplos concretos en cada uno de los poemarios. Una vez analizados sus contenidos, en las conclusiones ofreceremos un análisis de los mecanismos literarios de los que se sirve la autora para transmitir determinadas imágenes o sensaciones junto a una síntesis comparativa sobre la manera en que se enfoca el erotismo y los propósitos éticos y estéticos que persigue.

⁵ Se trata de una década marcada por distintos sucesos sociales y políticos que propician que en la lírica latinoamericana emerja “una poesía caracterizada por la presencia del erotismo y de la reivindicación socio-política de género, temas frecuentes unidos bajo una voz confesional y comprometida que tienen como objetivo romper los estereotipos impuestos por el código patriarcal” (Pérez Parejo y Cuvaradic García, 2016: 12).

1. *Evohé* (1971)

Evohé es el primer libro de poemas de nuestra autora, pero el quinto de su carrera literaria. Concretamente, tal y como describe ella en el prólogo de su *Poesía reunida* (2005: 10), fue publicado por la editorial Girón en Montevideo. El origen del título, según palabras de Peri Rossi (2007: 24), es griego y se corresponde con la onomatopeya del grito de las seguidoras de Baco en las conocidas, según el nombre del dios, como fiestas báquicas. El título está íntimamente relacionado con la temática erótica de los poemas, ya que remite directamente a la liberación de los sentidos y los cuerpos en aquellas celebraciones donde el deseo se desataba.

Esta obra se adscribe al vanguardismo literario debido al carácter revolucionario de su temática sexual y, además, destaca también la centralidad del lenguaje como arma que nos permite dar nombre a lo conocido, como se percibe en los poemas titulados “Génesis” (50, 51 y 52). La palabra, como representación del conjunto del lenguaje, tiene la responsabilidad de nombrar todo lo que forma parte de la existencia humana y, además, guarda una íntima relación con el concepto de mujer. No parece erróneo introducir en nuestro análisis el lenguaje, cuando el objetivo de este trabajo es tratar el erotismo, pues, tal y como explica Mateo del Pino (2002: 198), existe una relación intrínseca entre el erotismo y el lenguaje que supera los límites del contenido para centrar su atención en “la propia sensualidad de las palabras”, y por extensión, del discurso.

Ya en este primer libro de poesía, Peri Rossi revela sin tapujos su predilección por el homoerotismo, hasta el punto de publicarlo bajo un subtítulo absolutamente explícito: “Poemas eróticos”. Además, como expone Peri Rossi (2005: 11), también se sirvió de las citas de dos autores muy representativos para ella, Safo⁶ y Jean Cocteau,⁷

⁶ Cita a la que se refiere la autora: “Otra vez Eros que desata los miembros / me tortura / dulce y amargo / monstruo invencible”, es esta la cita de Safo, autora que conocemos por medio de sus versos o de los escritos de otros autores de la época. Sabemos que nació en la isla de Lesbos y perteneció a la aristocracia, clase social de la que heredó el gusto por la belleza y el refinamiento. Entre el 604 y el 596, estuvo desterrada en Sicilia. Parece que se casó con un rico comerciante de Andros que murió prematuramente, dejándola sola con su hija. El centro de su poesía es el amor, a partir de él reflexiona sobre la belleza y la virtud y expone su pasión, añoranza y celos. Además, establece una relación con la naturaleza, la fiesta y la vida (Rodríguez Adrados, 1992).

⁷ Cita a la que alude Peri Rossi: “La poesía es imprescindible, pero me gustaría saber para qué”. Jean Cocteau (1889-1963) es un autor que no se encasilló en ningún estilo, sino que tuvo una gran curiosidad intelectual que lo expuso a nuevas fórmulas expresivas. Creó obras en diferentes lenguajes y géneros -

para reflejar los preceptos que la guían y las motivaciones de su escritura, así la revolución que escandalice al burgués, por medio del lenguaje y de un erotismo transgresor, sobre todo, donde el hombre ya no tiene ningún tipo de papel protagonista. Aunque el foco de su ataque fuera claramente la burguesía, la sociedad en conjunto se vio sorprendida ante la obra de la autora, lo que propició que sectores de la izquierda también reprobaran esta temática. Ante la recepción de sus poemarios, Peri Rossi (2005: 16) se ve identificada con escritoras anteriores que tenían parecidas visiones creadoras. Este aspecto es propio de la poeta, quien continuamente construye una genealogía con autoras que tuvieron un fin desastroso, como Delmira Agustini⁸ o Alfonsina Storni.⁹

En *Evohé* el erotismo adopta una función reivindicativa en todos los sentidos, es un ingrediente más de la transgresión de todas aquellas normas que la autora no considera propias. Peri Rossi busca revolucionar al individuo y la sociedad, sin dejar de lado la religión, un factor determinante que, de acuerdo al estudio de Mateo del Pino (2002: 191), promovió la culpabilidad y la prohibición con el objetivo de desterrar la sexualidad al terreno de lo secreto, esa “zona donde la prohibición da al acto prohibido una claridad opaca, a la vez siniestra y divina”. Con este propósito nace el poema “Vía crucis”, considerado por nuestra autora (Peri Rossi, 2007: 27) como uno de los más emblemáticos de este poemario, en donde un espacio religioso se presenta como sede del encuentro amoroso entre dos mujeres y, sobre todo, se describe sin tapujos el cuerpo femenino:

verso, prosa, teatro y cine-, pero también se dedicó a las artes plásticas. Su obra se encuentra en continua innovación y metamorfosis y, además, buena parte de su producción está conectada con sus experiencias biográficas (Velázquez Ezquerro, 1992: 1229-1233).

⁸ Delmira Agustini (Montevideo, 1886-1914) fue una de las voces femeninas más destacadas del Modernismo hispanoamericano. Según describe Sáinz de Medrano (2008: 487), aunque Agustini “parecía destinada a encontrar un cauce suficiente en el territorio modernista para la exquisitez de su erotismo, rebasó enseguida esos límites y esa filiación, insuficientes para expresar su poderosa sensualidad y su rebeldía”. Algunas de sus obras, como *El libro blanco* (1907), *Cantos de la mañana* (1910) o *El rosario de Eros* (1924), se convierten en el ejemplo más claro de un estilo único y difícil de encajar en una sola corriente. La trayectoria poética de esta autora uruguaya reseguía el reto de la libertad, un propósito que se vio trastocado por su trágico asesinato en manos de su exmarido (Sáinz de Medrano, 2008: 487-488).

⁹ Alfonsina Storni (1892-1938), argentina nacida en la Suiza italiana que, tras los años de su infancia y juventud en las provincias de San Juan y Rosario, logró ser reconocida como poeta, pero también como escritora, en los cenáculos literarios de Buenos Aires y del resto del país. Sus versos se caracterizan por un claro tono combativo y una visión pesimista, mediante la que describía su fracaso amoroso y la situación de la mujer como sujeto inferior dentro de la sociedad. Esta última temática le lleva a escribir libros como *El dulce daño* (1918), descrito por Sáinz de Medrano (2008: 488), como el “más acrecentado alegato feminista desde el «Hombre de negocios» de Sor Juana”. Storni también se ve abocada a un final trágico, al acabar voluntariamente con su vida ahogándose en las aguas de Mar de Plata.

Tú me hablas de alegorías
 del Vía Crucis
 que he iniciado
 -las piernas, primera estación-
 me apenas con los brazos en cruz
 al fin adentro
 empieza la peregrinación
 muy abajo estoy orando
 mento tus dolores
 el dolor que tuviste al ser parida
 el dolor de tus seis años
 el dolor de tus diecisiete
 el dolor de tu iniciación
 muy por lo bajo te murmuro entre las piernas
 la más secreta de las oraciones
 Tú me recompensas con una tibia lluvia de tus entrañas
 y una vez que he terminado el rezo
 cierras las piernas
 bajas la cabeza
 cuando entro en la iglesia
 en el templo
 en la custodia
 y tú me bañas. (73, vv. 10-32)

Por medio del léxico eclesiástico (“cirio”, “pila bautismal”, “Vía crucis”, “cruz”, “peregrinación”, “orando”), la autora describe el acto sexual en un ámbito religioso y entre dos mujeres. Más allá de la descripción, la autora narra el proceso amoroso valiéndose de las partes del cuerpo, las cuales pasan a funcionar como organizadoras del discurso que marcan un recorrido lineal que comienza en las piernas. Para Peri Rossi el cuerpo es un elemento primordial expuesto sin reservas como acto de transgresión,¹⁰ hasta el punto de que sus partes “se conviertan en entidades particulares, específicas, autónomas, con nuevas funciones” (Almada, 2009: 60).¹¹

¹⁰ De acuerdo con las aportaciones de Almada (2009: 57): “lo realza, lo desviste, lo hace visible, lo poetiza, y es desde las palabras cuando el cuerpo deambula objetivado, abordándolo, como un explorador llega a un continente, un visitante a un santuario, un entomólogo inspecciona bajo la lupa. Ella atraviesa los límites, planea sobre el cuerpo y luego se sumerge en él. De esta manera el cuerpo se agranda, no solo es lo que es, es más, porque la autora trasciende lo que es visible a través del deseo. (....) El cuerpo puede objetivarse y convertirse en espacio arquitectónico, con la acción de entrar en el sujeto femenino”.

¹¹ Idea plasmada en el siguiente poema: “Me miras por la redondez de tus senos / y yo pienso cuánto tiempo has estado así, / mirándome atentamente desde esos dos ojos rojos / auscultando mi posible cara / esta mancha / en que se ha convertido mi rostro” (87).

Además, como sucede en otros poemas, el yo poético se adentra en el interior de la mujer, tomando el rol masculino de la “penetración”: despoja al hombre del poder que le proporcionaba su falo para evidenciar la posibilidad de la relación sexual placentera sin la intervención de este.¹² Además de reivindicar la independencia del género femenino, esta acción significa para Peri Rossi (1991: 17) “la *representación* de un coito primitivo” en el que una mujer juega a ser hombre, seduce a su amante por medio del juego íntimo propiciado por la fantasía de “no-ser” o “no-tener”, la cual se antepone a la realidad. Se trata del poder de la imaginación, con la que se da vida al erotismo y la que permite al individuo “elegir el sexo como se elige un vestido” (Peri Rossi, 1991: 18).¹³ Pero, además, la entrada al cuerpo de la mujer, metaforizado como un espacio sagrado, se concibe como un acto prodigioso que permite expresar la devoción hacia la amante.¹⁴

Otro elemento que Peri Rossi adopta de la tradición heterosexual es el de la posesión, palabra que remite a la idea de sumisión de la mujer al varón, que concebía el sexo, más allá de un acto íntimo de unión, como un medio de reivindicación del propio estatus.¹⁵ Como explicaba Pertusa Seva (2005: 106), en el sistema patriarcal la mujer permanece invisible y simplemente es representada en términos de la sexualidad masculina; ante esta visión Peri Rossi reacciona promoviendo el resurgimiento de la mujer como sujeto que siente y desea, más allá de los propios apetitos del hombre.

En concordancia con la reivindicación de la presencia femenina, se hace referencia a elementos escatológicos propios de la mujer que se han pretendido esconder o ignorar, como es el caso de la menstruación o de los fluidos producto de la excitación sexual. Como explica Peri Rossi (2005: 93), ante el cuerpo femenino se ha presentado una actitud doble, por un lado, ha sido “exhibido, objeto de deseo, sujeto de fantasías y símbolo de placer”, y por otro, se ha silenciado todo aquello relacionado

¹² Por ejemplo, en “Invitación” (38: v. 16).

¹³ Peri Rossi (1991: 18) habla de este acto como “El triunfo del arte sobre la naturaleza, de la imaginación sobre la realidad”.

¹⁴ En relación a la concepción sagrada del cuerpo, Almada realiza el siguiente análisis (2009: 57-58): “La idea de clausura del cuerpo femenino es sabotada e intensificada por la acción del carácter religioso, en donde el cuerpo presenta dos vertientes: la física y la divina. Aquí el cuerpo no es martirizado. Si el Vía Crucis de Jesucristo, desde que fue apresado hasta su crucifixión, expresaba la dificultad para alcanzar los objetivos, el abordaje del cuerpo se transforma en un viaje en el que cada parada lleva a otra, todas son importantes, en todas se descubre, no hay jerarquías”.

¹⁵ Así, en los poemas sin título que aparecen en las páginas 67 (v.1), 69 (v. 1) y 71 (v. 1).

con el cuerpo real para idealizarlo, razón por la que se omiten aspectos como los fluidos o el sudor. Nuestra autora presenta la realidad femenina mediante metáforas en las que, por ejemplo, equipara el flujo vaginal con el agua bendecida, como se observa en el anterior poema, o en el verso una “melaza de palabras” (“Invitación”, 38: v. 11). Se describe con ternura la reacción de la amante, que una vez ha acabado el rezo, metáfora del acto sexual y sinónimo de veneración de la mujer, cierra sus piernas y baja la cabeza, no en señal de sumisión, sino que se trata de la “ratificación de que ese cuerpo es tratado como el de una diosa, una virgen que repetirá como una imagen especular, la misma acción que realiza la amante” (Almada, 2009: 58).

El siguiente poema, según la propia autora (Peri Rossi, 2007: 28), complementa a “Vía Crucis”, ya que también presenta un contenido y un espacio eclesiástico íntimamente ligado con el acto sexual.¹⁶ Esta relación se establece por medio de comparaciones, como es el caso de “los tubos del órgano” que son equiparados a las piernas de la mujer por su forma y su vibración producto del placer. También se reitera la idea de profundidad en la mujer, en la que se introduce la amante como si gozara de la posesión de un falo. Además, se suma el acto de “pronunciar”, vinculado a la capacidad del yo poético de intimar con la amante al identificar las palabras bajo las que se esconde, pero también se dispone una conexión metafórica entre los usos de la boca como órgano articulatorio y como instrumento para el juego sexual, que provoca la total excitación de la mujer: “Tomé el laúd y pronuncié a la mujer; / todas las cuerdas sonaron / y ella abrió sus piernas” (76). Según Almada (2009: 58):

El rito sexual es transformado en un rezo y viceversa, una relación que nunca es evidente. Las mujeres hablan, se murmuran y “la más secreta de las oraciones”,¹⁷ (que también nombra el cuerpo), será formulada entre las piernas, marcando que la comunicación no verbal puede generar un hecho único e inolvidable. Y ese truque va de la palabra al gesto, se incluyen todas las palabras (el logos) y todos los signos, de los que las mujeres son aquí portadoras.

¹⁶ “Entré como a una catedral / y sus piernas vibraron / como los tubos del órgano / cuando, adentro, / me puse a pronunciarla, / a hacer música entre las naves / bajo la mirada aquiescente / de todas las vírgenes iluminadas” (75).

¹⁷ Verso del poema “Vía Crucis” (73: v. 24).

Progresivamente logramos entender el gran peso del verbo “pronunciar”, que aparece unido, no solo a la relación sexual, sino a un tipo de identificación entre el yo poético y su amante.¹⁸ Se superan los límites de la sexualidad, se trata de una unión mucho más profunda que la que puede llegar a establecerse entre un hombre y una mujer, según se percibe en el siguiente poema:

Me miró
y fue
como si desde los lejanos siglos
la hubiera pronunciado
para siempre. (63)

Se debe agregar que, en relación a la pronunciación, destaca el lenguaje como medio de juego amoroso y de seducción que propicia el acercamiento entre el yo poético y aquella mujer por la que se siente atraído. De esta manera, en poemas como “Invitación”, se constata la importancia del lenguaje, el cual es diseccionado hasta llegar a las unidades mínimas, acción paralela al momento en el que el yo poético cae completamente cautivado por las palabras, las armas de seducción de la amada: “pues que ella, hablando, me ha conquistado / y me tiene así, / prendida de sus letras / de sus sílabas y consonantes / como si la hubiera penetrado. / Me tiene así prendida / Murmurándome cosas antiguas / cosas que he olvidado” (“Invitación”, 38: vv. 12-19).

Por medio del acto comunicativo que se establece entre la pareja, se da voz a ambos sujetos de la relación lésbica y desaparece la figura del hombre como protagonista de la relación sexual. Es así como lo describe Pertusa Seva (2005: 105), quien habla de la hegemonía a lo largo de la historia del discurso heterosexual por medio de una serie de elementos simétricos que han buscado dar una explicación lógica a la situación desigual que se establece. Esto ha provocado que la relación entre hombre y mujer se defina por dualidades como la presencia y la ausencia, las cuales remiten a la carencia en la mujer del elemento simbolizante, el cual es substituido por una cubierta, la vagina, que no cuenta con ningún tipo de poder, simplemente yace a las órdenes del aparato masculino, le sirve de recubrimiento. Ante la ausencia de pene, la sexualidad

¹⁸ La idea de pronunciar aparece en otros poemas como: “Invitación” (38: v. 26), “La Suplicante” (78: v. 2); y otros poemas sin título que aparecen en las páginas 45 (v. 2), 61 (v. 1), 67 (v. 1), 76 (v. 3).

femenina pasa a explicarse por medio de la imposibilidad de hacerse visible, razón por la que se convierte en el elemento negativo, marcado por la ausencia.

Por el contrario, en la relación lésbica que se describe en *Evohé* tiene lugar una situación de igualdad, se establece una comunicación mutua que propicia el sentimiento amoroso y erótico, la cual se evidencia, en el caso del poema que tratamos, en el uso de la palabra “murmurándome”, que remite a un mecanismo de expresión de la mujer, un modo de transmitir su parecer, el cual predispone muchos otros elementos que persiguen el objetivo de representar la necesidad de establecer una comunicación con la otra que interviene en la relación amorosa y sexual:

-Poeta, ven a ver lo que yo veo:

Hay una mujer que canta

Una mujer que canta.

Una mujer que bala.

Una mujer que entibia el aire.

Una mujer que bate sonidos.

Una bailarina de palabras.

Una cantante.

Una balbuciente.

evohé

Una mujer que brama

una bacante

una silbadora

una gamita

un ave

una sibila

pero que cuando me llames

que sea con la voz adoradora

de la loba en celo. (“Invitación II”, 46)

Progresivamente se elimina la imagen de la mujer callada, sobre todo, en lo que atañe a la relación amorosa que, como hemos dicho, se veía subordinada al placer del hombre. En este caso la figura femenina pasa a tener voz, y no solamente la articulada, sino que desarrolla múltiples vías de comunicación con el exterior, superando las barreras que la obligaban a vivir redimida, retraída en su interior. Peri Rossi nos presenta una mujer que “canta”, “bala”, “bate sonidos”, “balbucea”, “brama”, “silva”, etc.; como explica Rodríguez Pérez (2002: 209), en relación a la literatura erótica, destacan todo

este tipo de sonidos no codificados que remiten a un retorno a la etapa anterior del lenguaje articulado. Pero, además, la uruguaya atribuye al lenguaje no solo la función comunicativa, sino la de objeto de placer. Es de esta manera que la experimentación con las formas y los sonidos se carga de más sentido.

La autora siente una necesidad de regodearse con el lenguaje y de probar nuevas fórmulas contrarias a las ya establecidas. Y este deseo de poseerlo la lleva a estudiarlo detenidamente, a buscar continuamente nuevas construcciones o formas. Es así como se explican las continuas onomatopeyas o la repetición continua de los mismos términos (Peri Rossi, 2005: 18),¹⁹ que propician distintas figuras retóricas como la anáfora,²⁰ la enumeración de apariencia caótica,²¹ el paralelismo²² o el quiasmo.²³

El poder que proporciona el lenguaje a la hora de nombrar la realidad se torna esencial en la relación con la otra, sobre todo, en lo que refiere a la unión amorosa. Esto explica el vínculo del lenguaje con la seducción, la cual queda representada en los siguientes versos: “Cuando abre la boca y no suspira / sino que menudamente va enhebrando letras, / una o por aquí, una a por allá, / esa fina consonante aguda como aguja, / liviana como pluma / y cuando ha terminado una frase bonita / la lanza al aire / y todos desfilamos para mirarla” (39: vv. 1-8). También se establece una correspondencia entre la posesión de la mujer y el lenguaje en poemas como “La mujer, poseída en un rapto de palabras” (68) o “La mujer, poseída por la poesía” (71), destacando en este último la aliteración de la letra “s” que remite a la idea de embrujo o de susurro. Este símil entre los elementos relacionados con la lengua y la mujer permite sugerir que el acercamiento a ella, su conocimiento, sólo es posible por medio del lenguaje, a la vez que es ella misma la que permite sentir el lenguaje en su verdadera

¹⁹ Yo he creído temblar. / UUUUUUUúúúúú aúlla ¿el barco? (“Composición”, 80).

²⁰ Otros ejemplos son los poemas presentes en las páginas 41, 46 (“Invitación II”), 73 (“Vía Crucis”).

²¹ “la palpo, la apalabro, la manto, la calco, la pulso, / la digo, la encierro, la lamo, la toco con la yema de los dedos, / le tomo el peso, la mojo, la entibio entre las manos, / la acaricio, le cuento cosas, la cerco, la acorralo, / le clavo un alfiler, la lleno de espuma” (43). Además, destacan también en otros poemas como “Génesis III” (52)

²² Otros ejemplos se encuentran en las páginas 45, 46 (“Invitación II”).

²³ “Los poetas aman las palabras / y las mujeres aman a los poetas” (“Teorema”, pág. 53, vv. 1-2), “Las mujeres, son palabras de una lengua antigua y olvidada. / Las palabras, son mujeres disolutas” (“Lingüística”, pág. 56, v. 2).

dimensión: la poética. Lo inefable del lenguaje se une a la inefabilidad de la mujer, como se observa en poemas que remiten a esta identificación,²⁴ por ejemplo:

	Las palabras	
		me han encadenado
		me han subvertido
		me han conmovido
Mi mujer	la palabra	¿Suntuaria?
mi esposo	un artículo	¿suntuario?
La palabra	Mi mujer	me agotan
trenzadas		me desgarran
		trenzan de mi
		trenzan para mí
Yo las veo caminar	mi mujer	
	la palabra	
van de la mano	mi mujer	
	la palabra	
de lejos no podrían identificarlas	mi mujer	
de cerca las confundo	la palabra	
Si es de noche	mi mujer	
hago el amor con ellas	la palabra (81, vv. 1-18).	

El lenguaje, al que la autora otorga un papel central, no solo se manifiesta en los poemas por medio del léxico y de la pronunciación, sino también en la disposición gráfica, que se convierte en otra manera de acercarse al verdadero significado. De esta manera, el sentido de la vista se torna un elemento central, pero no en la simple observación de la realidad, sino que se relaciona con el desconocimiento del poder del lenguaje, lo que conlleva la ceguera provocada por los ideales caducos de la sociedad. La persona que pervive “ciega” no puede conocer: mediante esta metáfora se introduce la figura del ciego en algunos de los poemas, que es aquel que por no ver las palabras bajo las que aparece la mujer, no es capaz de amarla y, por extensión, se ve privado de todo tipo de conocimiento.²⁵ Si la mujer es sinónimo de lenguaje y este es el modo de conocer, quien no tiene la capacidad de admirar a la mujer no accede al conocimiento ni a la posibilidad de amar porque “el amor es cuestión de palabras” (72).

²⁴ Otros ejemplos son “Lingüística” (56) o “Teorema” (53).

²⁵ “Era ciego, y como la única realidad es el lenguaje, / no veía una mujer por ningún lado” (57, vv. 1-2) y “Los ciegos no pueden amar a las mujeres / porque no ven las palabras, bajo las que ellas andan / disfrazadas” (58, vv. 1-3)

Sin embargo, aunque sea la poeta la indicada para dar uso y aplicación a la palabra, hasta ella se encuentra limitada frente al lenguaje, pues tiene la certeza de que las palabras -herramientas que usa para elaborar su poesía- tienen otro significado que no puede descifrar y un limitado alcance para describir la realidad. El lenguaje ha caído en la trampa de reforzar caducos ideales de género que rodean al ser; es por esta razón que se habla de la mujer disfrazada bajo estas palabras que no la identifican en absoluto, sino que se trata de las vestiduras que le ha impuesto la sociedad: “Cuando las palabras se van, y solamente queda la mujer” (66). A colación de este tema, destaca este poema en que se disponen dos objetivos que aún no logra alcanzar la humanidad: “La mujer pronunciada y la palabra poseída” (67); se trata de dar la vuelta a la jerarquía falocrática para ver el verdadero y justo lugar de la mujer y, por otro lado, recuperar el dominio de las palabras, es decir, del lenguaje que, a pasos agigantados, pierde la capacidad de nombrar una realidad incipiente. Las palabras cubren a la mujer, se unen a ella como significantes para delimitar su significado que, en realidad, va más allá de las tipificaciones a las que la ha sometido la sociedad patriarcal. La mujer con las palabras se “disfraza”, este será un motivo muy recurrente en este poemario y presente en los siguientes versos: “Tenía un disfraz de frase bonita. / -Mujer -le dije-, quiero conocer el contenido. / Pero ninguna de las palabras con que ella se había vestido / estaba en el diccionario” (59).

En lo que atañe al sujeto poético, este poemario está vacío de marcas de género, es más bien ambiguo o, por el contrario, abiertamente homosexual, tanto que no pretende resaltar la condición de una mujer que ama a otra mujer, sino más bien naturalizarlo. Si marcara cada sustantivo y adjetivo con el morfema de género, proporcionaría aún más vigencia a la necesidad de establecer una distinción rígida entre géneros a la hora de referirse a las relaciones sexuales o amorosas. Como mucho, se hace alusión a la penetración, pero en ningún momento asociada al aparato genital masculino: “y me tiene así, / prendida de sus letras / de sus sílabas y consonantes / como si la hubiera penetrado” (38). Además, nuestra autora (Roffé, 2001: 245), en una entrevista, explica el arduo trabajo que conlleva encajar en un único género, ya que se debe establecer una separación radical, distinguiendo de forma tajante entre las características propias de lo femenino y lo masculino. Siguiendo esta explicación de Peri Rossi a partir de su novela titulada *La nave de los locos*, en la que el personaje principal,

Equis, no revela su género, y Morris, otro de los personajes, transgrede la distinción entre lo femenino y lo masculino definiéndose como bisexual, se logra entender el porqué de la ausencia de marca de género en la voz poética de las obras de la autora o en los personajes que aparecen en ellas.

No se trata simplemente de decantarse por la ambigüedad gramatical, sino que la propia autora atribuye a un sujeto que aparece, en ocasiones, con morfología femenina, como podemos ver en el fragmento anterior, las connotaciones que se conceden al hombre, como el hecho de “penetrar”. Es así como abre paso a otro tipo de relaciones en las que se acentúa la inutilidad de la división binaria de sexos. De acuerdo con este último punto, es importante destacar que la tipificación de los roles de género se encuentra tan instalada en nuestra mente que algunos de los análisis de la poesía de Peri Rossi dan por hecho la presencia de un sujeto masculino, como resalta Popea (2015: 189) en relación al trabajo de Fariña Busto (2000: 243), quien hablaba equívocamente de una voz lírica masculina, debido a detalles como el de la penetración o por la posición de poder del sujeto lírico en la relación, como se deslinda en fragmentos como el siguiente: “después, como a una puta, / la echo de casa” (43: 10-11).

El objetivo que persigue nuestra autora es dinamitar todo lo instituido por el sentido común y por la escala de valores tradicional; en palabras de Verani (1984: 31) aquello que pretende es la “reconciliación con el mundo, bajo nuevas banderas”. Su escritura se convierte en una experiencia de liberación, a lo que se suma un objetivo didáctico y social, como se deduce de sus palabras: “hay un momento en que nos sentimos muy vinculados al destino de la humanidad y que sentimos que lo que hacemos tiene que ver con esa especie de mandato de servir a generaciones futuras” (Pérez-Sánchez, 1995: 64-65). En *Evohé*, Peri Rossi pretendió adentrarse en los ámbitos de la voluptuosidad, el deseo y el erotismo, los cuales estaban reservados al hombre, razón por la que se ve expuesta al rechazo de la sociedad, que no acepta que una mujer trate este tipo de temas, sobre todo, el homoerotismo. La concepción de esta obra es la de un libro revolucionario que provocó un gran escándalo, pero que cautivó a grupos marginales que se veían reflejados en él, lo que significó un motivo de orgullo para la autora, como deducimos de sus palabras: “las minorías se reconocieron en él, lo celebraron, lo acunaron con su amor” (Peri Rossi, 2005: 12).

2. *Estado de exilio* (1973-2003)

“Las pérdidas, el desarraigo del exilio tienen siempre una fantasía de castración, de silencio” (Peri Rossi, 2005: 13). Son estos los sentimientos que alberga la autora una vez exiliada en Barcelona, donde escribió de un solo impulso su obra titulada *Estado de exilio* en el año 1973, la cual no publicaría debido a encontrarse en las mismas circunstancias por las que huiría de su país natal: la imposición y la censura de la Dictadura, en este caso de Franco. Pero, además, la no publicación también se explica por el pudor de mostrar a los lectores en aquellos versos su sufrimiento, pues era como “llorar en público” (Peri Rossi, 2005: 13). Según explica (Peri Rossi, 2005: 14), solo había publicado previamente “Correspondencia(s) con Ana María Moix”, una de las partes de este poemario, en una antología de textos en prosa y en verso que editó Tusquets en 1974, titulada *Palabra de escándalo*, que reunía autores españoles e hispanoamericanos como Jorge Guillén, Julio Cortázar, Luis Goytisolo o Mario Vargas Llosa.

El exilio, tal y como establece Calvo (2009: s.p.), ya en el propio título del poemario se concibe como estado permanente que condiciona toda la existencia del ser -y que por extensión marcará la progresión temática de este poemario- en consonancia con el elemento que asegurará la supervivencia de la autora, el amor. A la poeta la invade el sentimiento de desarraigo durante su estancia en Barcelona y en Francia, razón por la que plasma distintas emociones en sus poemas que remiten a su condición de exiliada, por el hecho de ser conocida en Uruguay, pero no en España; su trayectoria literaria y profesional pierde todo sentido en el país foráneo, todo se trastoca. Sufría al estar lejos de la tierra que amaba, la cual era prácticamente desconocida en España. Estos poemas se convierten en el reflejo de un dolor colectivo durante una época en la que la situación política y social del mundo en conjunto no era la ideal. Son versos que aumentan la sensación de desarraigo, desgracia y tragedia;²⁶ en algunos de ellos la autora se decanta por el mundo onírico para transmitir su propia visión de la situación

²⁶ Algunos ejemplos son: “I” (287), “Carta de mamá” (289), “III” (290), “A los pesimistas griegos” (291), “XXIV” (322).

y para expresar al lector su confusión entre lo real y lo imaginario,²⁷ y además se convierte en el único medio para volver momentáneamente al país natal.²⁸

Entre verso y verso es posible observar la desfragmentación progresiva de un individuo que sufre al tener que dejar su vida. Poco a poco, la imagen individual se desdibuja en favor de la ambigüedad o la colectividad, ya que como expresa en uno de sus poemas: “Partir / es siempre partirse en dos” (“El viaje”, 329: vv. 43-44). Desaparecer es la maniobra de la que se vale la autora para mantenerse firme ante las adversidades, pero nunca deja de expresar y describir de alguna manera su experiencia, común a la de muchos otros en aquella época, a quienes incluye como personajes en sus versos.²⁹

Por medio de esta argucia consigue aislarse como voz poética, transmitiendo una fuerte sensación de soledad y de nostalgia a través de otros testimonios que dan lugar a un conjunto de poemas de talante narrativo. Además, como explica Popea (2015: 182), en consonancia con la fragmentación del sujeto poético, se produce la desarticulación del lenguaje, como una estrategia más de la que se vale la poeta para reflejar su estado anímico. Valiéndose de un lenguaje en el que algunas veces llega a reinar un caos rebosante de lógica, que simboliza la desorientación del sujeto que pierde todo el control de su realidad,³⁰ podemos entender poemas como “Estado de exilio”.³¹ Ante este poema surge en el lector la sensación de que se han dispuesto palabras al azar o producto de una afectación en la voz poética que denota el descontrol propio de un ser desorientado. La forma se alía por completo con el contenido, pero sobre todo se pone al total servicio del sujeto lírico, como espejo en el que se refleja su progresiva descomposición. Es de esta manera que la voz poética consigue establecer unos fuertes lazos con el lector que, al enfrentarse a un poema sin sentido aparente, logra entender la desesperación y el dolor del yo poético.

La relación de la autora con su realidad cambia por completo, también la que tiene con el lenguaje, del cual llega a desconfiar al conocer sus carencias y limitaciones

²⁷ Como aparece en “XXIV” (322).

²⁸ Según vemos en el siguiente poema: “Soñé que me iba lejos de aquí / el mar estaba picado / las negras y blancas / un lobo muerto en la playa / un madero navegando / luces rojas en altamar / ¿Existió alguna vez una ciudad llamada Montevideo?” (“II”, 288).

²⁹ Algunos ejemplos son: “XIV” (308), “París 1974” (315), “XIX” (317) o “XXI” (319).

³⁰ Otros ejemplos en poemas como “V” (293), “XIII” (303).

³¹ “muy pronto tan lejos bastante mal / siempre / dificultad palabras furiosa largo / extraño extranjero qué más el árbol / sólo miro diferente / todo / fuera más humano” (299).

de significación dentro de las nuevas vivencias: la tarea de comunicarse se hace cada vez más compleja. Según describe Popea (2015: 187), en esta época de dictaduras en muchos países de América del Sur y de Europa, la función del escritor y su relación con la sociedad y el lenguaje cambian totalmente.³² De esta manera, la autora introduce el problema de la comunicación como un elemento que acrecienta la soledad del exiliado, y que, además, imposibilita la relación amorosa: “¿cómo quiere que le cuente eso en francés / a una compañera?” (“XVII”, 316: vv. 10-11). Esta situación propicia que la exiliada establezca unas uniones mucho más fuertes con su lengua materna, que se convierte en su refugio, en el único recuerdo vivo de su tierra. Alejada de su patria, ve en la lengua el más bello consuelo; se acoge a ella como si se tratara de una madre, como se puede ver en el poema titulado “Elogio de la lengua”:

Me vendió un cartón de bingo
y me preguntó de dónde era.
«De Uruguay», le dije.
«Habla el español más dulce del mundo»,
me contestó mientras se iba
blandiendo los cartones
como abalorios de la suerte.
A mí, esa noche, ya no me importó perder o ganar.
Me di cuenta de que estaba enganchada a una lengua
como a una madre,
y que el salón de bingo era el útero materno. (335)

Por lo que remite al sujeto lírico, abunda el uso de una voz poética en primera persona del plural, según se observa en poemas como “Los exiliados”: “Hablamos lenguas que no son las nuestras” (305: v. 1). El individuo aparece de esta manera como miembro de una colectividad afectada por una misma situación, la de un país arrasado por la injusticia. De esta manera, se transmite la ausencia del sujeto debida a su desarticulación o a la necesidad de presentar una realidad en la que se identifica todo un pueblo: a causa del contexto ya no es pertinente referirse a un yo, cuando los que sufren son millones. Esta última idea, queda reflejada en el prólogo del poemario *Estado de exilio*, donde afirma: “no me interesaba tanto expresar mis sentimientos, mis

³² Como se expresa en el siguiente poema: “Bautizan todas las cosas / con los nombres que recuerda / que vienen del otro lado del mar / pedazos de un lenguaje otro / distinto al que se habla, / y en sus casas, / las plantas, los muebles, / los ceniceros y los gatos / tienen otro nombre” (“XXII”, 320).

emociones, sino el fenómeno en sí; miraba el dolor ajeno para dejar de mirar el propio” (Peri Rossi, 2003: 9). Y cuando se abre paso al “yo” es para enfrentarlo a la soledad y al sufrimiento, pero en la mayoría de las ocasiones sustentado en relación con otro personaje no presente, ya sea la propia madre, los periodistas o los turistas uruguayos. Se acentúa de esta manera la sensación de distanciamiento, propiciando que la única forma de contacto sean las cartas, como en el poema “Carta de mamá II” (304), o la entrevista, en el de los periodistas (309).

Casi en todos los poemas se transmite el dolor por el recuerdo de una tierra que se vio obligada a abandonar de forma apresurada y las duras dificultades a las que se enfrentó durante su exilio en Barcelona o Francia;³³ dos vertientes tratadas por nuestra autora, en muchos de los casos, desde el punto de vista de la ironía, mediante la que desarrolla un tipo de coraza. Pero, poco a poco, en cada uno de los poemas se percibe una progresiva aceptación de la situación presente, deja de lado la ironía y el humor para presentar al lector su verdadero estado anímico y la visión de su situación, permitiendo ver la evolución en el sujeto lírico, como se percibe en el poema “El arte de la pérdida”, dedicado a Elizabeth Bishop,³⁴ en el que habla de la propia experiencia,³⁵ y no se escuda en situaciones ajenas:

El exilio y sus innumerables pérdidas
me hicieron muy liviana con los objetos
poco posesiva
Ya no me interesa conservar una biblioteca numerosa
(*vanidad de vanidades*) [...]
El exilio y sus innumerables pérdidas
me hicieron dadivosa
Regalo lo que no tengo -dinero, poemas, orgasmos-
me dejó las raíces al aire

³³ “No tuve tiempo de traerme nada, / ¿sabe? / salí muy deprisa, / no tuve tiempo de mirar las cosas / para ver qué me traía, / pero ahora que usted me lo pregunta, / si hubiera podido, / me habría traído al perro” (“XVII”, 313).

³⁴ Elizabeth Bishop (1911-1979) fue una escritora excéntrica y, en cierta manera, marginal en la poesía contemporánea, ya que se posicionó al margen de escuelas y modas dominantes en la época. Su primer libro, *North and South* (1946), se estructura en torno a los extremos que caracterizaron toda su producción poética. El norte representa su lugar de nacimiento en Worcester, Massachusetts, donde se abre paso al mundo del recuerdo; y el Sur refleja las nostalgias por las utopías tropicales, en las que aparece el viaje como rito de iniciación. Aunque su obra no sea cuantiosa, esta autora será considerada como un ejemplo de profesionalidad y excelencia poética (Martín, 1986: 236-250).

³⁵ También en poemas como “El viaje” (328), “Lo imprescindible” (330), “Geografía” (332) o “Geografía II” (333).

como los nervios de un condenado
Despojada
Desposeída
dueña de mi tiempo
Y con él tampoco soy avara:
sería ridículo pretender administrar
un bien desconocido. (327: vv. 1-5, 21-31)

La autora es completamente consciente de su condición de extranjera y de la nefasta situación de su ciudad natal,³⁶ la cual sigue siendo la “ciudad triste” en la que nació, pero lentamente surge la posibilidad de mejora, nace la esperanza gracias a un elemento imprescindible en la poética de Peri Rossi: el amor.³⁷ En este poemario se distingue una línea de progresión temática en la que la autora renuncia al propósito de dar voz a la colectividad para reflejar su propio parecer, como se observa en el anterior poema, donde describe a ese nuevo yo inmune al sentimiento de pérdida.

Ante su condición de “Despojada” y “Desposeída”, todo pierde valor, hasta los “orgasmos”, concepto totalmente ligado al placer. Esta nueva visión de la autora en lo que atañe al erotismo, nos lleva a considerar que este tema se ve supeditado al propósito de reflejar la tragedia personal que atraviesa el yo poético. Prevalece la necesidad de liberar al alma del sufrimiento, el mismo que impide volver a amar. Pero poco a poco, se produce una progresión psicológica que permite la entrada de un segundo individuo a su mundo poético, el cual pasa a convertirse en objeto de deseo, pero, a la vez, de salvación. Así, aparecen poemas que, sin dejar de lado el tema del exilio y de su situación de extranjera, hacen alusión a otro personaje que propicia que el sujeto lírico se olvide por un momento de su congoja.

El poema titulado “Barnanit” es el que describe por primera vez la voluntad de sentirse parte de esa ciudad a la que se vio obligada a trasladarse. Influenciada por el sentimiento amoroso hacia una de las personas que conoce en Barcelona, la autora está dispuesta a apoderarse de la geografía y la lengua de este territorio que la acoge. Aunque haya sido escrito en 2003, creemos que la autora lo considera un desenlace a ese “estado de exilio” reflejado en los poemas anteriores, donde el nuevo lugar de

³⁶ En el siguiente verso también se desarrolla la misma idea: “Mi ajenidad / -soy la extranjera, la de paso-” (“Cercanías”, 344: vv. 9-10).

³⁷ La imagen de su ciudad se ve reflejada en el poema titulado “Montevideo” (337).

residencia resultaba completamente ajeno a la autora. Es el amor que siente por un individuo autóctono de ese país, el que le lleva a aceptar como propios los rasgos de la nueva patria:

Creo que por amarte
voy a amar tu geografía (...)
Creo que por amarte
voy a aprender la lengua nueva
esta lengua arcaica (...)
Creo que por amarte
voy a balbucear los nombres
de tus antepasados
y cambiar un océano nervioso
y agitado -el Atlántico- por un mar tan sereno
que parece muerto.
Creo que por amarte
intercambiaremos sílabas y palabras
como los fetiches de una religión
como las claves de un código secreto
y, feliz, por primera vez en la ciudad extraña
en la ciudad otra,
me dejaré guiar por sus pasajes
por sus entrañas
por sus arcos y volutas
como la viajera por la selva
en el medio del camino de nuestra vida.
Las ciudades solo se conocen por amor
y las lenguas son todas amadas. (345)

En este poema se percibe la incipiente relación con otra persona que favorece que el vínculo amoroso se convierta en la única vía planteada por Peri Rossi para la reconstrucción individual y la inclusión en el país de acogida, que incita a la autora a aceptar una geografía totalmente distinta a la que estaba acostumbrada y una lengua nueva que desea aprender para asegurar la comunicación con su nueva compañera. Erige la necesidad de establecer puntos de unión con la persona amada o deseada, razón por la que opta por aceptar como propia la lengua catalana, unos nuevos antepasados y a sustituir el océano que bañaba la costa de su país natal por el Mar Mediterráneo. En la última estrofa vuelve a aparecer el lenguaje, ese mismo con el que se identificaba a la

mujer en *Evohé*, que da pie de nuevo al juego de seducción y a la intimidad con el sujeto por medio del intercambio de “sílabas” y “palabras”. Tal y como describe la autora, es la primera vez que vuelve a sentir felicidad en aquella “ciudad extraña”. Además, hace alusión a la “ciudad otra”, que seguramente remite al cuerpo femenino de la amante, por el que la poeta ansia transitar y conocer cada uno de sus rincones.

Cabe resaltar el distinto punto de vista ante el lenguaje, que ya no adquiere las mismas dimensiones que en *Evohé*, sino que queda en un segundo plano, hasta al punto de tener que adecuarse a la relación amorosa que se establece entre los sujetos, y no a la inversa. Ya no es el lenguaje imprescindible en la seducción, sino que es esta última la que propicia que la autora quiera aprender esa misma lengua que habla su amada. No obstante, en la última sección del poemario, titulado “Correspondencia(s) con Ana María Moix”, se percibe un original retorno a la temática erótica.³⁸ Mediante un tono íntimo, nuestra autora reproduce un diálogo indirecto entre ella y Ana María Moix, en el que hablan del amor hacia unas mujeres determinadas (“tu mujer de Cadaqués” y “esa mujer de blanco que en el metro llora”). Los versos se convierten en el medio de comunicación idóneo entre las dos escritoras y a través de ellos se descubre una relación llena de complicidad. Pero, además, es la poesía -fuente de placer- la que propicia el vínculo entre las dos mujeres: “Ana María, escribiremos en las solapas blancas de los libros / el verso inacabado y seguramente perfecto / que debería transportarnos a la eternidad / y no alcanza sin embargo más que a proporcionar / un modesto orgasmo a una señora resentida” (“Correspondencia(s) con Ana María Moix”, I, 349: vv. 11-15). Los recuerdos aparecen de forma caótica y aparentemente desordenada, interrumpidos por la intervención de dos mujeres misteriosas.

En estos versos, la autora aprovecha para describir el proceso de enamoramiento y las consecuencias en la enamorada: “Ana María, la saeta se te iba al corazón / con sus consecuencias de devastación y de tristeza / más un ramo de flores que tú le llevaste /

³⁸ Ana María Moix (Barcelona, 1947-2014). Licenciada en Filosofía y Letras por la Universidad de Barcelona. De 1976 a 1979 formó parte del equipo de la revista *Vindicación Feminista*, dirigida por Lidia Falcón y Carmen Alcalde. Escritora, periodista y traductora. Ha traducido a Beckett, Duras, Nothomb y a Wislawa Szymborska. Ganadora del Premio Ciudad de Barcelona de 1985 y 1995. Algunas de sus obras poéticas son: *Baladas del dulce Jim* (1969), *Call me Stone* (1969), *No time for flowers y otras historias* (1970) y *A imagen y semejanza* (1984, volumen que recoge su producción poética hasta ese momento); y las narrativas: *Julia* (1970), *Walter, ¿por qué te fuiste?* (1973) y *El vals negro* (1994) (Cuevas-Morales, 2003: 272-273).

después del parto, vamos, como si fueras su marido” (*íbidem*, I, 350: vv. 34-37). Se trata de una visión clásica del amor, como deducimos por la referencia a las saetas que van directas al corazón, pero con una connotación claramente negativa, sobre todo, ante la anormalidad del comportamiento de una de ellas de suplantar el papel masculino, el del “marido”. Así mismo, ante la imposibilidad de cumplir sus deseos, tal y como describe Peri Rossi, a Moix no le quedaba otro remedio que imaginar a todas aquellas mujeres que la cautivaban; aparece así uno de los componentes primordiales del erotismo: la imaginación que, comparada en el poema con “una casa muy grande que hubieras alquilado” (*íbidem*, I, 350: v. 42), permite satisfacer los deseos más profundos por medio de la invención de todo tipo de fantasías que, para la poeta, acaban convirtiéndose en realidad.³⁹

En versos posteriores, Peri Rossi continúa incluyendo nuevas referencias al mundo del erotismo, como es el caso de los siguientes versos, en los que alude a los fluidos corporales de la mujer: “que jamás bebo más que café / porque desconfío de otros alcoholes / que no sean los interiores” (*íbidem*, I, 350: 52-54). Se atribuye al líquido íntimo la propiedad embriagadora de las bebidas alcohólicas, la cual explica la enajenación y el sentimiento de éxtasis del sujeto enamorado. En cuanto prosiguen los versos, Peri Rossi insiste en el parentesco entre todas aquellas mujeres a las que nombra, hasta el punto de confundirse unas con otras. Parece que se establece una unión fraternal entre todas ellas, hasta el extremo de que ambas escritoras crean compartir la misma abuela o amen a las mismas mujeres en sus fantasías, detalle que denota el alto grado de intimidad que existía entre ambas y que Peri Rossi intenta reflejar en sus poemas: “a mi abuela, me dirás, / mi abuela no es tu abuela, / pero quizás la mujer que tú amas es la mía / o no, me estoy equivocando, nuestras abuelas eran las mismas / y no era la misma en cambio la mujer de la cual me estás hablando” (*íbidem*,

³⁹ Según Peri Rossi (1991: 44), es el arte, y por extensión la poesía, la vertiente idónea para el erotismo: “Es justamente el arte donde hay que buscar el erotismo, porque él se ocupa de las fantasías, de los deseos, de lo innombrable, porque el arte no imita a la realidad, sino que la transmuta, la transforma, la hace desagradable o apetecible, la cubre de emociones. En el arte la realidad adquiere su más preciosa condición: la ambigüedad, la pluralidad”.

II, 352: vv. 28-32). Cabe resaltar el papel de la “abuela”, considerada, junto a la madre, como la primera mujer amada y deseada, con quien se da el primer contacto corporal.⁴⁰

Se trata de poemas narrativos que presentan una estructura en contrapunto, ya que se alternan una serie de personajes con unas historias determinadas que aparecen entrecruzadas y se erigen a partir de un tema central, el amor y la fraternidad entre ellas. Pero, sobre todo, destaca que las mujeres que aparecen descritas en estos poemas presentan una serie de características que las convierten en personajes transgresores, contrarios al canon femenino establecido por la sociedad. Es este el caso de esa mujer que rechaza las historias de amor sencillas, y por extensión monótonas, pero eso no evita que ella misma viva sumida en una de ellas, sin tener el valor de dejar esa relación asfixiante.⁴¹ También cabe señalar el paralelismo que se establece entre el cuerpo femenino y las partes de un coche, la poeta aplica la descripción corporal erótica a las palabras técnicas relacionadas con el mundo automovilístico, transmitiendo al lector una imagen futurista pero realmente evocadora del que sería para ella un automóvil perfecto: “O de un Seat tan perfecto como tu historia / con asientos superpullman y un acolchado de senos / con neumáticos acondicionados y piernas multiestelares” (“Correspondencia(s) con Ana María Moix”, III, 354: vv. 17-19).

A su vez, se emplea la ironía para describir las relaciones heterosexuales de la época, basadas en la hipocresía infundida por los valores morales de la sociedad, pero, sobre todo, el matrimonio, como se percibe en el personaje de la mujer que continúa casada con su marido, aunque se trate de una relación que no la llena emocionalmente. En los siguientes versos, también se deslinda un tono crítico ante los rituales de la sociedad patriarcal:

Porque a ninguno se le ocurre desvirgar a la novia
y salen de la mili para casarse
porque es más cómodo y cuesta menos que una amante
y los papis le regalan la cocina y el televisor
porque a los dos meses se aburren de hacer el amor

⁴⁰ Idea presente en los siguientes versos: “caramba, mi abuela iba a la iglesia los domingos, / pero la mujer que amo es atea, (...) mi abuela se quiso meter en mi cama pero yo no la dejé / porque ella tenía marido” (“Correspondencia(s) con Ana María Moix”, II, 353: vv. 39-46).

⁴¹ Mujer descrita en los siguientes versos: “Ella no soportaba las historias sencillas / esas de conjugar el verbo amar en todas las personas / «ella me ama yo la amo nos amamos vosotros también la amáis / pero con todo no dejaré a su marido»” (“Correspondencia(s) con Ana María Moix”, II, 353: 52-55).

con mujeres que han trabajado en el Barrio Chino
y además está el problema de los críos (“Correspondencia(s) con Ana
María Moix”, III, 355: vv. 28-34)

La poeta transmite en sus poemas su sentimiento de rechazo ante la relación heterosexual tradicional regida por la subordinación de la mujer. Es el hombre el que toma el papel activo, es él quien decide hasta qué punto vivirá su sexualidad con amantes de “Barrio Chino”, para casarse con una mujer pura, es decir, aún no desvirgada. En la descripción de estas relaciones intervienen todo tipo de factores como la conveniencia o la descendencia, pero en ningún momento el amor como detonante que propicie la unión de dos individuos.

En conclusión, este poemario es el testimonio del proceso de superación de todas las pérdidas provocadas por el exilio, en el que, mediante un sujeto poético colectivo, la autora consigue salvaguardar su identidad herida y fragmentada. La comunicación de la poeta con ese nuevo mundo que la rodea se presenta imposible, provocando que se acreciente su soledad y que no haya espacio para el surgir del amor. Progresivamente, se contraponen las situaciones presentes con los recuerdos del pasado, lo que facilita la individualización de la propia experiencia de la autora y la predisposición al sentimiento amoroso que favorece la inclusión de un sujeto que despierta el deseo en la poeta. Pero la temática erótica resurge con mucha más fuerza en “Correspondencia(s) con Ana María Moix”, conjunto de poemas en los que se refleja una íntima relación entre las dos autoras, con continuas y originales evocaciones al mundo del erotismo.

3. *Descripción de un naufragio* (1975)

Descripción de un naufragio es una colección de poemas de tono conversacional que se inicia con un poema alegórico titulado “Dedicatoria” (106), que funciona como tributo a todas las personas que, al igual que la autora, se vieron forzadas a emigrar de su país por motivos políticos. Podemos considerar que su estructura es circular, debido a que se cierra también con un extenso poema con el título de “Relación de tripulantes que participaron en el naufragio” (189), que consiste en una especie de tributo a aquellos que intentaron escapar de la opresión, pero acabaron muertos o desaparecidos. Según explica la misma autora en una entrevista (Roffé, 2001: 236), los poemas de este libro giran alrededor de la idea del fracaso provocado por el exilio y por el amor. Son poemas que se mueven entre una tríada de tres elementos: la melancolía, el mar y la esperanza (Peri Rossi, 2005: 12). Pero, además, también hace referencia a su vertiente romántica, inspirada principalmente en la pintura de los autores predilectos de la autora: William Turner y Caspar David Friedrich, que le llevará a plasmar una imagen desoladora y oscura que preponderará en sus poemas. Ante la difícil situación anímica que atravesaba, la escritura se convirtió en el único espacio de liberación.

Al considerar la fuerte censura que reinaba en España durante el franquismo, en *Descripción de un naufragio*, la poeta emplea mucho más la alegoría relacionada, sobre todo, con el mundo acuático, marino y del viaje o de la travesía, la cual le permite jugar con dos significados: el literal y el oculto. Otro elemento a tener en cuenta es que cada poema es la continuación del otro, se establece una progresión lineal entre ellos.⁴² En lo que atañe al exilio, se trata de uno de los temas más importantes, como percibimos en el título. Además, podemos observar que no solo se da voz a un sujeto, sino a varios afectados por un mismo destino, el de tener que trasladarse, en contra de su voluntad, a una tierra ajena. Es lo que advertimos en poemas como “I” (107) o “XXXV” (177), en los que podríamos considerar dos opciones: que la autora pretende abarcar distintas visiones de un suceso nefasto o que, de acuerdo al resto de su obra, el sujeto lírico

⁴² En voz de la propia autora: “En *Descripción de un naufragio* un poema es la continuación del otro, lo contesta, lo ensancha, lo contradice, lo multiplica, de modo que si bien cada poema puede ser leído de manera aislada, solo alcanza su completa y compleja significación si es leído con relación al que le precede y al que le sigue” (Roffé, 2001: 236).

asume ambos sexos para cuestionar pertinencia de la oposición entre femenino y masculino.

Es conveniente que iniciemos este capítulo con el tema del exilio, debido a que marca el universo erótico, donde el yo poético aparecerá continuamente como un viajero, un marinero o un náufrago. La amante se convierte en el eje central, es el ser en el que empieza y acaba todo. Pero no se trata de la simple representación del acto sexual, totalmente contraria, como explica la propia autora, al erotismo:

El erotismo empieza con la imaginación, es decir, con la independencia del cuerpo, de la biología. A mí no me interesa el sexo, sino el erotismo, y a mis personajes también. “Hacer sexo” me parece una expresión verbal horripilante, tan horrible como el acto que imagino. El sexo no se hace: se sueña, se inventa, se imagina, se supera, se trasciende, se olvida, se cambia, se transmuta. El erotismo es al instinto sexual lo que el bel canto al grito. Los instintos nada tienen que decir en la cultura (Roffé, 2001: 246).

De esta manera, el erotismo es imaginado a través de múltiples figuras retóricas que remiten a la naturaleza, como se observa en el siguiente ejemplo: “Ahí, dónde un vendaval de nubes redondas como senos” (“XIX”, 128: v. 9).⁴³ Como explica Arkinstall (1996: 111), en el poemario de Peri Rossi la tierra y el mar metaforizan toda la fisionomía femenina, desde lo más deseado hasta lo más temido. Mientras que el nuevo mundo al que arriba el navegante es descrito mediante el tópico del *locus amoenus*,⁴⁴ el mar es considerado como un espacio que acoge criaturas extrañas como las sirenas que atraen a los marineros.⁴⁵ Además, la penetración en nuevas tierras aparece como un factor que propicia el conocimiento de una naturaleza y una fauna distinta, que se convierte en el proceso metafórico de “la invasión del cuerpo femenino” (Arkinstall, 1996: 120).

⁴³ Otros ejemplos son: “Toda esta parte está compuesta de subyugante geografía /islas de vellones, muslos que embisten como olas, /dos piernas /una al lado de la otra, /en concupiscente intimidad, /y entre ellas, /un riachuelo que clama por las noches” (“XVIII”, 127: vv. 11-17); “tan ardientes como el follaje de tu pubis” (“Manual del marinero”, 152: v. 25); “dejar que los musgos y los líquenes / crezcan en sus costados, / que los recién nacidos peces / laman la piel de sus hombros, sus caderas” (“Aferrar”, 161: vv. 5-8).

⁴⁴ Versos que reflejan el sentimiento del yo poético al adentrarse en esa tierra de ensueño: “hallé un consuelo / era una tierra clara / con un puerto muy pequeño / al que entré con regocijo” (“XXIX”, 140: vv. 6-9).

⁴⁵ Los siguientes versos transmiten la idea del mar como lugar inhóspito: “Peces andrógynos nos miraban / por uno solo de los ojos / andrógynos los ojos [...] la oleada de pájaros misógynos-misántropos” (“XXXIII”, 151: vv. 1-3, 14).

Por medio de la descripción explícita de la fisonomía y la personalidad de la amante, la autora busca confrontarse al modelo de mujer perfecta construido a través de las épocas por la sociedad patriarcal, como muestra en uno de los primeros poemas de este tercer libro, en el que, a partir de los adjetivos atribuidos al modelo femenino instituido (“Blanca, Monda, Impenetrable, Ajena, Instalada en casa, Lacrada, Sagrada e Inmóvil”) remite al lector su propia crítica:

Impenetrable.

Sacudida por el aire
que sube y baja de su cuerpo
como a un junco contoneándola,
sin que ella lo sienta,
sin que ella suspire,
sin que ella gima o responda.
Mojada por la lluvia
que goteó una y otra vez sobre su piel
abriéndole los poros como puertas
-por donde toda mar entró-.

Ajena.

Aislada de los deliciosos vicios
de las noches de luna
y de los vicios inquietantes de los mediodías
de amantes sin reloj.
Aislada de los deliciosos vicios
de las noches suspensas
que la hallaron sola junto al mar
y echada,
a expensas de las aguas,
a expensas de las algas
y de los peces que arribaban
acechándola. (“V”, 111: vv. 24-47)

Ya en estos versos se deduce el gran papel del mar en la situación erótica, el cual se convierte en la cuna del proceso amoroso, pues se trata del espacio idóneo en que las amantes pueden dar rienda suelta a su pasión, razón por la que la voz poética siente la necesidad de volver a adentrarse en las aguas: “tersos senos / otra vez me diera a la mar / otra vez la volviera a amar” (“VIII”, 117: vv. 7-8). Esta idea favorece que la seducción se traduzca al vocabulario propio de la navegación, como en los poemas

titulados “Abordar” (158) y “Aferrar” (160-161). Deducimos que la acción de navegar pasa a significar la posesión sexual de la mujer, quien es representada como “la peza que Hibou destinó para mí” (“X”, 119: v. 19) o como una navegante: “y ella que navegaba entre dos aguas, / en una enorme metrópoli submarina” (“XI”, 120: 7-8).⁴⁶ Es aparentemente contradictorio que el mar, un espacio inmenso e inhóspito, se convierta en un lugar acogedor, y todo es gracias al amor que aparece de nuevo como salvación, según se describe en los siguientes versos: “El mar. / El temor a la inmensidad / El arte de navegar / La facultad de amar / La soledad” (“XIII”, 122).

En el siguiente poema ya se presenta al “náufrago” en el espacio propicio para la seducción, el mar, y en compañía de su amante. También cabe señalar que la voz poética parece más débil ante el sujeto que le inspira deseo, ya que representa un náufrago que deambula de una isla a otra, pasando días en medio del mar acompañado por su amada, quien se impone en la relación amorosa. Debido a esta situación de desigualdad, la comunicación entre los dos individuos es escasa, y, además, no es totalmente clara, lo que provoca que las respuestas de la amada no se correspondan con las preguntas del yo poético.⁴⁷ Vuelve a aparecer el lenguaje como herramienta de seducción, pero, en este caso, las señas provienen, no de la mujer, como en el poemario *Evohé*, sino del mar, ese nuevo elemento que interviene en la relación erótica. Por ejemplo, Peri Rossi se refiere al “ruido del mar”, “el parloteo de las aves” o “el moroso lenguaje de las olas” (“XVII”, 126: vv. 5-7). Aunque, cabe resaltar, que en poemas posteriores aparece progresivamente la desilusión de la autora con la lengua, poco a poco el yo poético se aparta del lenguaje, y en la soledad de la navegación pierde toda la esperanza de nombrar la realidad que la rodea. Siguiendo la ruta de su primer poemario, alude a distintos medios de manifestación, pero esta vez, muchos de ellos estarán relacionados con el ámbito marino.⁴⁸

⁴⁶ Esta idea también se refleja en otros poemas como “XV” (124).

⁴⁷ Ofrecemos como ejemplo el siguiente poema: “A cuatro días de mar / me di cuenta / que hacía cuatro días / no escuchara una palabra / más que el ruido del mar / el parloteo de las aves / el moroso lenguaje de las olas. / Después de habernos amado cuatro días / te pregunté tu nombre. / «Ha venido un general -dijiste-, preguntándonos por ti.» / «Es un náufrago -dijimos-, abandonó papeles.» / ¿Creyéralo el general?” (“XVII”, 126).

⁴⁸ Como podemos constatar en el siguiente poema: “Hacía cuatro días que estábamos navegando / y de pronto me di cuenta de que el mar era en realidad una tumba / ya que / llevando cuatro días navegados ningún sonido pronuncié / ni imité a los pájaros de la Isla de los Pájaros / ni retumbé como corvina jalada / ni bramé como ola a descubierta / ni boté vientos / ni maldije a Dios y a Sus Sumos Sacerdotes / ni añoré mujer / ni inventé palabra con que nombrar lo aparecido” (“XX”, 129: vv. 1-33).

Además, como podemos deducir, gracias a la alusión a “la Isla de los Pájaros”, se establece una constante relación entre la isla y la mujer, dos motivos que propician el sentimiento erótico y sensual, como explica Peri Rossi en su artículo titulado “La isla interior” (2001: 492). En relación a la isla, también aparece el mar que la rodea como metáfora de la cama que acoge a las amantes, considerada como un inmenso mar por el que el yo poético navega y la tierra en la arriba en su barco es el cuerpo de la mujer, en el que cada parte simboliza un determinado trozo de territorio, según se demuestra en el siguiente poema:

Al entrar en la bahía,
región de los pájaros alados
los peces ciegos y las marsopas.
Mirando hacia el golfo
y orientando el timón al sur.
Toda esta parte está compuesta de subyugante geografía
islas de vellones, muslos que embisten como olas,
dos piernas
una al lado de la otra,
en concupiscente intimidad,
y entre ellas,
un riachuelo que clama por las noches.
Por el riachuelo puede pasar la pequeña embarcación.
Por la ventana, claramente, pude ver tu pie
de un largo tan pequeño como soñé
y recorrí las veinticinco leguas de tu cámara
hasta el puerto donde hallé refugio.
Detrás dejé navegación,
puentes claros,
asechanzas,
el general y la prisión. (“XVIII”, 127: 6-26)

El navegante deja de lado su vida en la barca para adentrarse en el territorio que le llama. Y, concretamente, el órgano sexual se convierte en el puerto, espacio que, para el sujeto lírico, es un refugio o punto de apoyo en medio del caos, lo que facilita que se establezcan relaciones entre acciones propias del arte de la navegación y la posesión carnal de la amada. Continuamente, Peri Rossi describe el cuerpo femenino por medio de la comparación con otros elementos del ámbito marítimo, de la naturaleza o de lo cotidiano, intentando normalizar la fisionomía femenina al relacionarla con objetos

comunes que presentan una clara semejanza con cada una de las partes.⁴⁹ Además, según Verani (1984: 26), la relación metafórica es una de las principales características de la literatura erótica, ya que “el carácter esencial del erotismo reside en el juego de sugerencias e insinuaciones, en la referencia indirecta y nunca unívoca, que desborda el realismo descriptivo y sirve de estímulo a la imaginación”. En uno de sus artículos, la autora explica que “la poesía sirve para reconocernos, para conocer el mundo y sentirlo” (Peri Rossi, 2005: 109), motivo por el que podemos considerar que su trabajo poético pretende ser espejo de la realidad; aunque la desfigure por medio de las metáforas y las comparaciones, se rige por la representación mental de lo que conocemos para extender ese significado a otros ámbitos que permitan plasmar con más libertad partes corporales que, en ocasiones, restan ignoradas, sobre todo en lo que atañe a la mujer.

El siguiente poema, “XIX” (128), es la continuación de la actividad sexual, después de guiarse en medio de la inmensidad, el navegante consigue llegar al que denomina el “país de las aves húmedas” (v. 3), clara metáfora del aparato sexual femenino, que se convierte en el puerto que da seguridad al sujeto poético. Además, se habla de la amante como si se tratara de una sirena,⁵⁰ tal y como se entiende en el siguiente fragmento: “ella, / echada al Sur como una playa / acecha el paso del marino” (“XIX”, 128: vv. 12-14).

Cabe aludir al uso del término “gametos”, que aparece también en el último poema citado, y que alude a las células sexuales encargadas de la reproducción, que el navegante introduce entre las piernas de la amante. Parece ser una alusión a un personaje masculino, pero teniendo en cuenta el sexo de la poeta, desconocemos si alude al coito como proceso de reproducción entre dos seres de distinto sexo, o si plantea la posibilidad de la unión de células no precisamente del sexo masculino, o sí,

⁴⁹ Los siguientes versos presentan las representaciones metafóricas de algunas de las partes del cuerpo femenino: “primero los pies, / caminos de agua; / después las piernas, columnas de sal; / luego las caderas, / cráteras de vino, / ánforas donde conservar / el aceite y el esperma de ballena; / más tarde la cintura, / por donde he creído dar la vuelta al mundo / en derrota aventurera, / y por último la cabeza, / donde los líquenes y los musgos chorrean, / como si se tratara de una estatua” (“Arbolar”, 163: vv. 19-31).

⁵⁰ En los siguientes fragmentos también aparece la imagen de la sirena: “Anegada de tristezas, / con los dedos fríos / y los pechos duros como lunas, sabiendo a sal y a mar, rompiendo las cuerdas que la ataran / un día al mástil, / con la lengua cuarza culebra cántica / mustia / moribunda / ella consultó a los astros” (“XXVII”, 138: vv. 1-10), “Ni conocer / las numerosas islas / donde con canciones / y música de barcos / acechas a los cansados viajeros” (“XXX”, 142: vv. 19-23) y “No escuches el canto de sus sirenas / varadas en las piernas, / a orillas del mar” (“Relente”, 154: vv. 10-12).

pero introducidas por un ser asexuado o femenino,⁵¹ de acuerdo a su parecer sobre el papel prescindible del hombre en el proceso de mantenimiento de la especie humana en uno de sus artículos titulados “Cuerpo de mujer” (Peri Rossi, 2005: 114-117) y por su visión positiva de la posibilidad de poder escoger el sexo en el contexto de la relación erótica.⁵²

El agua es muy importante en el conjunto de la obra de Peri Rossi. Así lo confirma que introduzca en sus poemas el mar, el lago Saryanavat o el río Hibou.⁵³ Tal y como explica la propia autora (Peri Rossi, 2001: 489), de los elementos fundamentales, es el agua el que más le atrae y el que emplea de forma más prolífica para elaborar todo tipo de metáforas y simbologías, hasta el punto de convertirse en remanso de lo amoroso, como se presenta en los anteriores poemas, o en espacio para morir: “de la suya rapidez huimos / dándonos a la mar, que es el morir” (“XXII”, 132: vv. 10-11). Por medio de la idea del agua que fluye, la poeta simboliza los fluidos femeninos, aquellos que son producto del placer en la amada, como en el siguiente verso: “-Agua salada que bebí entre tus piernas-” (“V”, 111: v. 23), y en otros poemas como el siguiente:

hallé un consuelo
era una tierra clara
con un puerto muy pequeño
al que entré con regocijo
y no sin hallar alguna resistencia
ya que el monte en aquella parte
era espeso,
las aguas se movían como aspas
y un remolino de penas las anegaba;
ella cantó un instante
antes de verme,
le chant du cygne,
yo me acerqué despacio
2 o 3 leguas adentro

⁵¹ “Los hombres son casi prescindibles: con un gran banco de semen, la especie se conservaría. Pero hasta que no se invente un útero mullido, tierno, acogedor, amparador, protector, hasta que no se invente un cordón umbilical de plástico y todas las sustancias que transmite la madre al hijo (junto a sus emociones y sus sufrimientos), las mujeres son imprescindibles” (Peri Rossi, 2005: 115).

⁵² En su libro *Fantasías eróticas* remite a esta concepción: “Me imaginé sus noches de amor: la ficción de que en la cama había un hombre y una mujer; la *representación* de un coito primitivo, imposible, para ellas, y por tanto, imaginario” (1991: 17).

⁵³ Espacios que aparecen en poemas como “XXII” (132) o “XXXVII” (182).

buscando el fondo

donde anclar la nave
("XXIX", 140: 6-13)

A través de la imagen del "monte" se refiere al sexo femenino, denominación eufemística culta muy común si recordamos la construcción *el monte de venus*, con la que se ha establecido una asociación por la coincidencia de la forma de triángulo invertido y por los vellos púbicos asociados con las plantas forestales espesas.⁵⁴ Además, también se hace alusión a la idea de introducirse en el interior de la mujer, "2 o 3 leguas adentro", en relación con la acción de penetrar, que la autora atribuye a un yo poético no necesariamente definido por el sexo masculino, es así como intenta derrumbar los altos muros que propician la amplia separación y desigualdad entre los géneros.

Cabe resaltar el uso de la palabra "cantar", vinculada con los gemidos producto del placer sexual. De alguna manera, se describe el momento de mayor excitación, en el que el sujeto femenino toma total protagonismo, dejando de lado el modelo de relación heterosexual, en el que el placer del hombre impera sobre el de la mujer, la cual es reducida a un objeto sexual. Además, el canto refuerza la imagen metafórica de la mujer como sirena que embruja a los navegantes, que se incluye dentro de todo el imaginario marítimo desde tiempos clásicos. En este caso la mujer no cae rendida ante el hombre, sino que es este el que cede a la cautivadora llamada de ella, quien manifiesta con total libertad sus deseos sexuales.

Por otro lado, es importante explicar la concepción del amor como batalla o arma: "-ella conocía la derrota perfecta y circulante / del amor-" ("XXIX", 140: vv. 36-37). No se trata simplemente de sexo, sino que la autora proporciona un gran papel al sentimiento amoroso. En este sentido, Verani (1984: 26) habla del papel transgresor del amor en la literatura erótica, ya que es considerado como "una actividad subversiva que transgrede la idea cristiana del pecado, quebranta el código moral que prohíbe la expresión natural del impulso erótico". Pero la autora en su poética canta al sentimiento que le despierta esa mujer a la que compara con una diosa, siente un deseo irrefrenable hacia todo aquello que tenga que ver con ella, como se deslinda en los siguientes versos

⁵⁴ Relación metafórica presente en otros poemas: "tu césped bien enhiesto" (XXXII, 145: v. 3) o "tan ardientes como el follaje de tu pubis" ("Manual del marinero", 152: v. 25).

del último poema citado: “ella estaba cubierta de hojas de palma / colares de hierba / leche de plantas / surtidores de ambrosía” (vv. 41-44).

Por lo que refiere a la voz poética, aparecen una serie de marcas de género masculino o, en ocasiones, se define explícitamente como un hombre: “soy hombre de paz” (v. 47). De acuerdo a los análisis de Almada (2009: 55), el hecho de “ir de una voz a otra se presenta entonces como una provocación que activa, en quien lee, una posición”, parece que la poeta busca que el lector se enfrente a los testimonios de ambos géneros para conseguir reflejar la injusta imposición social a la que estamos expuestos. Pero, por otro lado, la autora da vida a una voz masculina en su obra, evidenciando que los roles de género son completamente arbitrarios, razón por la que lo masculino y lo femenino pueden ser intercambiables dependiendo de la situación y las necesidades. Peri Rossi no se esconde del lector disfrazándose de hombre o mujer, sino que “ese disfraz se pone en evidencia para provocar” (Almada, 2009: 56).

La autora encuentra en sus poemas el contexto idóneo para dar rienda suelta al juego erótico que le permite elegir su sexo y loar a la mujer que le ha dejado una huella imborrable: “volví a navegar, / al auscultar mi cuerpo advertí / un tatuaje, / heridas secas” (“XXIX: 140: vv. 50-53). La idea del tatuaje o la herida en las obras de talante erótico y amoroso es muy común, se relaciona con la idea de apropiación del ser amado y de la señal que rememora, y que, como describe Peri Rossi, indica “cuántas veces hemos amado” (“Escoración”, 156: v. 19).⁵⁵ Se trata de evidenciar el rastro que deja la amada en la piel de la voz poética, en la que escribe valiéndose de unas grafías que el “navegante” debe descifrar. Se vuelve a la idea de la inefabilidad de la mujer en relación con el lenguaje, según la cual es ciego aquél que no consigue entender y conocer a la mujer. El hecho de poder interpretar los textos escritos por la amante, propicia el total enamoramiento del sujeto poético, tal y como se explica en el siguiente poema:

No conocer los raros textos
que escribieras con tus señas
allá en la playa

⁵⁵ Ejemplos de otros poemas: “Herida que queda luego del amor, al costado del cuerpo. [...] cuya cicatriz no desaparece nunca, / y llevamos como estigmas de pasadas navegaciones” (“Escoración”, 156: v. 1, 14, 15), “con el hacha le abre / una herida profunda que lo parte en dos / -por donde toda virginidad fluye-” (“Armador”, 157: vv. 14-16), “por el cuerpo, marcas y señales” (“Abordar”, 158: v. 26), “abatido por las lunas / cubierto de heridas” (“Atracar”, 169: vv. 4-5).

en mi piel

No haberte mirado a los ojos

No descifrar los raros textos

escritos en tu vientre (...)

No haberte mirado nunca a los ojos

No descifrar los manuscritos de tu vientre

las calles de tus miembros

las casas de tus senos

protectoras como abuelas

el vapor de tus islas

que sabe a sal

la humedad de tus costas

allí donde mi voz

enronqueció

enloqueció clamando

y mis labios quemados de sal y agua

Pasé las manos

para naufragar ("XXX", 142: vv. 10-16, 24-37)⁵⁶

En este fragmento, la conexión visual entre los dos sujetos también favorece el sentimiento amoroso, se retoma la idea del embrujo de la mujer, pero en este caso el elemento que lo propicia es su mirada. Además, se alude al fracaso sentimental al que hacíamos referencia al inicio de este apartado: parece como si, debido a la decepción amorosa, la voz poética querría no haber conocido nunca a su amada. Por medio de la figura retórica del paralelismo, la autora resalta importantes elementos, como el de la mirada, y otro muy relevante, el de la acción de descifrar, que también se relaciona con el total conocimiento del cuerpo femenino.⁵⁷ Es en este punto donde nuestra autora aprovecha para introducir el "Manual del marinero", poema que consiste en una serie de instrucciones que explican cómo amar a aquella mujer a la que se refiere el sujeto poético: "por no perderte en la casa del mar / me puse a hacer / un manual del marinero, / para que todos supieran cómo amarte, en caso de naufragio, / para que todos supieran cómo navegar / en caso de maniobras" (152: vv. 11-16).

⁵⁶ En "Manual del marinero" se acude al lenguaje para determinar cómo debe llamar el náufrago a la amante en cada momento: "llamar con la o que es roja y amarilla / llamarte con la i / que tiene un círculo negro como un pozo / llamarte desde el rectángulo azul de la ese / suplicarte con el rombo de la efe / o los triángulos de la zeta" (152: vv. 19-24).

⁵⁷ A continuación, uno de los versos que también nos presenta esta idea: "de modo que pocos y solamente aquellos de confianza / conocen vuestro verdadero goce" ("Carta del navegante", 146: vv. 4-5).

También podemos destacar el retorno al motivo del agua en relación a los fluidos vaginales, en el verso en el que la poeta se refiere a la “humedad de tus costas”, aquella producida por el placer y el deseo.⁵⁸ El sujeto poético también alude al gusto salado de este líquido producido por la mujer, el mismo ante el que cae completamente extasiado y el que lo une a aquella tierra en la que se convierte en náufrago.⁵⁹ Otro poema en el que se describe con mucha más precisión este flujo liberado por la mujer es el titulado “Relente”, donde se le atribuye el poder de engullir al amante hasta las profundidades para convertirlo en un “marinero desahuciado, lejos del barco” (v. 18).⁶⁰ Por otro lado, es interesante como el mundo del mar se introduce con total maestría en la poética de Peri Rossi, no solo en lo que atañe al espacio, el paisaje o los animales, sino también al arte de la navegación, que proporciona toda una serie de vocabulario por medio del que la autora llega a metaforizar el acto amoroso valiéndose de exclamaciones, infinitivos e imperativos que se repiten en algunos de los poemas,⁶¹ y que se convierten también en muestra de la violencia que puede llegar a caracterizar la relación amorosa.⁶² Debido a la connotación negativa de las fantasías, como expone Peri Rossi (1991: 32), las intentamos esconder y reprimir, ya que comportan propósitos “de poder, de dominio, de deseo, de violación, de humillación, de tortura”, resultando así inconfesables “porque nuestra conciencia y el yo social que hemos construido difícilmente desde la niñez nos avergüenzan de ellas”: “- ¡Deprisa! / - ¡Gira! / -Dame / -Ven. / -Suavemente. / -Lasca, lasca. / - ¡Más! / - ¡Máááás! / - ¡Cambio! / -Hala, templa, singa. / -Ruega / -Gira la cabeza. / -Tente en pie. / -Dulcemente amarra. / - ¡Más!” (“XXXI”, 144: vv. 1-15).

⁵⁸ Es este otro de los ejemplos de alusión a los fluidos vaginales: “penetrar allí / apartando la humedad de las olas” (“Aferrar”, 161: vv. 28-29).

⁵⁹ Por ejemplo, en el siguiente fragmento: “Humedad que cubre el cuerpo de la mujer, / una vez que la hemos empezado a amar. / A veces tiene la apariencia de un suave sudor, / otras, la de un mar agitado. Navegar / en esas aguas puede ser empresa riesgosa” (154: vv. 1-5).

⁶⁰ La idea del sexo femenino como lugar profundo equiparable al mar aparece en también en los siguientes fragmentos: “escoraciones profundas, que tienen el largo del cuerpo / y la profundidad del mar” (“Escoración”, 156: vv. 12-13) o “dejarse ir / en remolino / hacia la honda cavidad / que hierve en su interior” (“Aferrar”, 160: vv. 23-26).

⁶¹ Este detalle formal de la poesía de Cristina Peri Rossi también es tratado por Arkinstall (1994: 118), que lo explica de la siguiente forma: “The insistence in these verses, and indeed, throughout the poem, on an exhortative function, apparent in the numerous infinitives serving as orders and in the repeated syntagm “hacerla” (“Aferrar”, 160-161), is once again indicative of how appropriation is inevitably connected to violence”.

⁶² La propia Peri Rossi alude a la vertiente ignorada del amor: “El amor no está lleno solo de buenos deseos. Está lleno, además, de deseos de posesión, de deglutación, de venganza, de rencor, de celos...” (Roffé, 2001: 250).

Pero, además, el poema “XXXI” es el primero en el que se da un nombre al sujeto femenino al que se refiere la voz poética: “Nadina”,⁶³ a quien explica sus confidencias, sobre todo, aquellas relacionadas con el exilio.⁶⁴ Un segundo personaje al que se alude y a quien se dirige la “Carta del navegante” (146), es una “Señora” de gran poder a la que se trata de “Vuestra Excelencia”, es a ella a quien la voz poética explica su travesía por tierras de gentes supersticiosas, paganas e incivilizadas, refiriéndose a la colonización de América, época en la que los pueblos colonizadores consideraban “un pueblo de salvajes” a todos los habitantes de aquellas tierras desconocidas. Por medio de este poema, se conoce mucha más información del sujeto poético, mediante el que la autora critica con fuerza la sociedad europea falocéntrica que impuso sus normas de violencia en las nuevas tierras, condenando a las mujeres. El yo lírico realiza estos actos denigrantes por orden de otro personaje de sexo femenino, razón por la que el acto de posesión se lleva a cabo dos veces, para el placer de dos sujetos, según se expone en el siguiente fragmento: “Siguiendo vuestro consejo, / a las mujeres las tomé a todas, / haciendo posesión de ellas por Vuestra Excelencia y por mí mismo / con lo cual comprenderá, Señora, que hube de poseerlas dos veces” (“Carta del navegante”, 147: vv. 48-51).

Volviendo al motivo de la mirada cómplice de los enamorados, aparece también la observación de estos por parte de los seres que los rodean, como si juzgaran un comportamiento determinado, como se advierte en el siguiente fragmento: “Peces andróginos nos miraban / por uno solo de los ojos / andróginos los ojos / las miradas turbias / de los marineros en el puerto / donde todo amor puede comprarse” (“XXXIII”, 151: vv. 1-6). Los dos personajes nombrados, que posiblemente representan al conjunto de la sociedad, tienen una fuerte carga irónica que busca delatar la hipocresía de sus valoraciones sobre la unión amorosa que se da entre el sujeto lírico y su amante. Por ejemplo, en el caso de los marineros, son conocidos por sus relaciones efímeras en cada puerto. Además, también se metaforizan a las personas que critican la relación amorosa como “pájaros misóginos / misántropos” (151: v. 14), manera mediante la que la autora

⁶³ “Nadina: cuando regrese, / prometo nadar sobre tus nalgas / infamemente.” (“XXXI”, 144: vv. 17-18).

⁶⁴ Situación que se presenta en el poema “XXXII” (145): “Éramos trescientos que bramábamos, Nadina, / por un planeta mejor” (vv. 6-7).

se posiciona en contra de quienes sienten rechazo por las mujeres o por el ser humano en general.

El acto ante el que se congrega el público es la relación sexual, que se presenta en el siguiente poema como un suceso fantástico entre un ente gigante: un buque,⁶⁵ representando la figura masculina, y la mujer, los cuales, vencidos por el viento, caen uno encima del otro propiciando la unión:

Vencimiento del buque, de la mujer,
por efecto de un viento fuerte, la marea o la corriente.
El buque cae a sotavento,
la mujer de espaldas,
cuyo abatimiento se mide en grados.
Gran cantidad de público se congrega alrededor.
El barco se inclina.
La mujer gime
y a veces goza. ("Abatir", 155)

Después de narrar este proceso surrealista del acto sexual, Peri Rossi alude a una profunda herida en el buque, que describe como un orificio rebosante de "peces y bocas rojas" ("Escoración", 156: v. 2). El hecho de hacer el amor, equiparado con la actividad de navegar, deja en la voz poética una herida de la cual no puede escapar: "ningún marino, ningún capitán, / ningún armador, ningún amante" (156: vv. 9-10), producto de su escoración en las profundidades desconocidas del cuerpo femenino.

El acto amoroso también se compara con el proceso de construcción de un barco por parte de la amante, quien lo convierte en una escena erótica que acaba confluyendo en el mar, espacio idóneo para la seducción: "En el bosque, selecciona la madera, seducido / por el olor de su corteza, a resistencia del duramen, / la blandura de la pulpa, / y suavemente lo va descortezando, con dulces tirones arrancándole la piel, / después lo moja, / lo arrastra por la arena, / lo lleva al mar" ("Armador", 157: vv. 2-9). Además, la elaboración de la embarcación está dirigida al placer de la mujer, ya que el objetivo final queda claramente definido al final del poema, donde se "erige el palo mayor" (157: v. 18), posible metáfora del falo.

⁶⁵ Esta metáfora también está presente en otros poemas: "la proa del buque apuntando / hacia su vientre rosado, profundo" ("Abordar", 158: vv. 13-14)

El siguiente poema continúa evidenciando el acercamiento sexual por medio de otro tipo de actividades relacionadas con el ámbito marítimo, en este caso el de llegar a tierra firme,⁶⁶ esa misma representada por la “mujer dormida” (“Abordar” 158: v. 5) que sueña con ese mar profundo que le inspira deseo, en la cual el sujeto poético coloca una bandera como símbolo de posesión.⁶⁷ Por último, aparece la imagen de la mujer que trata de persuadir al marinero con “sus súplicas y silbidos” (158: v. 22) para que no parta, lo atrae a sus costas mediante la misma táctica de las sirenas.

Por consiguiente, los objetos que se emplean en el juego sexual también se encuadran en el campo semántico del mar, según se percibe en poemas como “Aferrar” (160-161), en donde con elementos como mástiles o palos se ata a la amada a la cama, revelando una relación sexual basada en el deseo de verla completamente sometida:

Una vez que está sujeta
en irresistible inmovilidad,
arriarla de golpe,
como una vela;
hacerla bajar
por el mástil mayor,
hacerla deslizar:
la tela de su piel
descendiendo por el palo alto,
la blanda carne iodada (“Aferrar”, 161: vv. 11-20)

La unión entre los dos individuos se estructura de acuerdo a las máximas de poder propias de la relación heterosexual, donde la mujer debe permanecer inmóvil,⁶⁸ tal y como describe Calvet Romaní (1994: 103), quien habla de la desposesión de la mujer en manos del hombre. Y Arkinstall (1996: 118) hace referencia a una política que rige la relación heterosexual, en la que se produce una agresión, invasión y anexión sobre un cuerpo femenino inmovilizado.⁶⁹ Aunque en este poema no se marca

⁶⁶ Analogía del acto sexual con otro tipo de actividades en poemas como “Arbolar II” (165-166),

⁶⁷ Idea que también aparece en los siguientes fragmentos: “izará banderas” (“Armador”, 157: v. 20), “Colocar sobre la mujer todas las banderas” (“Empavesar”, 168).

⁶⁸ Otros ejemplos de la representación inmóvil o inerte de la mujer en la poética de Peri Rossi son: “como si se tratara de una estatua / robada / al fondo vegetal del mar. / Como si fueras / una muerta muy blanca” (“Arbolar”, 164: vv. 31-35), “Mirándola dormir” (“Escorado”, 167: v. 1).

⁶⁹ “In this sexual history of masculine domination and feminine bondage, the pleasure of the male coloniser is seen to be due to the subjection of the female body, since it is woman's enforced immobility

morfológicamente el género de la voz poética, sí que se presenta una relación en la que la mujer toma el papel de víctima y el amante el de sacrificador, tal y como explica Calvet Romaní (1994: 104). Este último consigue la total posesión sexual cuando controla a su amante, como se indica en la parte final del anterior poema: “arriarla de golpe, / como una vela; / hacerla bajar / por el mástil mayor” (161: vv. 13-16). Como percibimos, tras la elevación de la mujer como objetopreciado, se produce su violento descenso que, para Arkinstall (1996: 119), simboliza su “denigration”. La representación de estas fantasías sexuales propicia el uso de metáforas para referirse al aparato sexual masculino, las cuales suelen estar relacionadas con elementos erguidos que se asemejan a la erección del miembro, como es el caso del “mástil mayor” o el “palo alto”.

Según el estudio de Almada (2009: 54, 55), Peri Rossi intenta cumplir su objetivo transgresor valiéndose de dos estrategias: subvertir la norma o evidenciar la injusticia de esta; esta última propicia que la voz poética se acoja al género masculino para constatar los signos impuestos por la heterosexualidad e intensificar “la idea de un sistema aplastante erigido en una cultura falo(go)céntrica”. Extremando la visión de superioridad masculina a través de las relaciones sexuales caracterizadas por la sumisión de la mujer y la violencia, favorece que todo el sistema se vea expuesto al juicio del lector, quien debe observar el abuso que se comete con la mujer y la manera en que el deseo se construye en favor del hombre. De alguna manera, la autora refleja en sus poemas todo aquello que rechaza para reforzar su crítica y enfrentar al individuo con la realidad.

De acuerdo con Arkinstall (1996: 118), Peri Rossi también se vale del testimonio de la colonización del continente americano, como fenómeno que provocó la usurpación de la propia identidad y la subyugación del ser, para establecer una analogía con el sometimiento del sexo femenino, ya que en ambos casos tiene lugar un ansia de apropiación del “otro”. Se produce así una relación desigual que Arkinstall (1996: 118) describe como pornográfica, en la que se ven inmiscuidos “anonymous bodies, deprived of their identity”, y cada uno de ellos toma roles antitéticos, propiciando imágenes poéticas violentas en las que la amante es sometida. Para Calvet Romaní (1994: 105), el reflejo de la violencia masculina en la relación sexual es una clara marca de “la

and inability to resist -her "irresistible inmovilidad" ("Aferrar", 161: v. 12)- that constitutes the real and inadmissible source of her attraction" (Arkinstall, 1996: 118).

superestructura ideológica del sistema de dominación patriarcal”, que deja en evidencia la visión del cuerpo femenino como un objeto destinado al uso, ideal que, como explica Arkinstall (1996: 119), es mucho más evidente en aquellos poemas en los que se compara la mujer con una vela, una tela o carne preparada para el consumo.⁷⁰

Otro punto importante, es la concepción aparentemente animalizada de la mujer, que es atada y poseída con violencia para evitar que escape, y, además, en muchos otros poemas parece estar sedienta de deseo y placer, razón por la que atrae a la gente a la costa.⁷¹ En relación a este tema, Puleo (1994: 99) cita en su conferencia al filósofo austriaco Weininger, autor de la obra *Sexo y carácter* (1903), en la que resigue la idea de que la mujer, en contraposición al hombre, es irracional e incapaz de controlar sus impulsos, y la describe mediante la siguiente frase: “el hombre tiene un pene, pero la vagina tiene una mujer”. Ante la visión misógina a la que se ha condenado a la mujer,⁷² Peri Rossi se vale de la ironía para reflejar el modelo de mujer que se ha tenido a lo largo de la historia, el cual ha propiciado que sea considerada como un monstruo o una red que atrapa, como se percibe en el siguiente poema, en el que se refiere al fluido femenino como algo tóxico que ofusca la racionalidad del amante: “En el fondo de ellas hay un cachalote dormido. (...) No dejes que su humedad te cubra / conduciéndote al fondo de la red (...) Cuídate de esa humedad como de la peste, / cuando asome / por los intersticios de un cuerpo que yace” (“Relente”, 154: vv. 9, 13-14, 20-22).⁷³

Por otra parte, es necesario que aludamos al trabajo de Arkinstall (1996: 112), donde se refiere a la metáfora del “mar agitado” (“Relente”, 154: v. 4), en relación con el líquido que cubre el sexo femenino excitado sexualmente, el cual es tratado desde el punto de vista del deseo, pero también del peligro que significa para la amante, materializada en la imagen del navegante: “Navegar / en esas aguas puede ser empresa

⁷⁰ Ideas extraídas del poema titulado “Aferrar” (161): “como una vela” (v. 14), “la tela de su piel” (v. 18) y “la blanda carne iodada” (v. 20).

⁷¹ Un ejemplo es “Abordar” (159), del que reproducimos el siguiente verso: “No escuchar sus lamentos de ave / que reclaman alimento” (v. 27)

⁷² Sobre esta cuestión trabaja Calvet Romaní (1994: 104), que remite a la idea de que en el erotismo el hombre se ve atraído por la mujer, considerada como una “confusa unión de vida y muerte”, ya que según los ensayos de Georges Bataille, autor del libro *El erotismo*, el órgano sexual femenino es como una llaga “con un contenido esencialmente horrible, en el que la virulencia de la vida coincide con la descomposición de la muerte”.

⁷³ Destacan también otros poemas en los que se presenta a la mujer como el gran mal de la sociedad: “despidiendo los innumerables males / que dejabas en la tierra / pánico del planeta” (“Veleta”, 162: vv. 23-25).

riesgosa. / Marineros más hábiles que tú perecieron / en esas aguas revueltas, luego de bracear / durante horas y luchar contra la corriente” (*ibídem*: vv. 5-8). Según describe la propia Peri Rossi (1991: 61): “En efecto, el mar es uno de los arcanos más importantes en la historia humana. Su naturaleza líquida, cambiante, fluida, su fuerza, su mansedumbre, las múltiples criaturas vivas que guarda en su interior, el carácter insondable de sus profundidades hace de él uno de los símbolos más polivalentes en las diversas culturas”.

Para acentuar aún más su descontento por la visión negativa de la fisionomía femenina, la autora presenta el cuerpo de la mujer como cuna de profundidad y de inmensidad, razón por la que se refiere a este como la isla que acoge al navegante. La autora sitúa ciudades enteras en el pelo de la amada,⁷⁴ considera su cuerpo el reflejo del mundo,⁷⁵ el espacio fértil en el que habita todo tipo de fauna y flora,⁷⁶ una fuente interminable de agua, etc. Si en sus poemas remite a la imagen de la mujer poseída y sometida por el amante, en el poema “Arbolar” (163), esta deja de estar a cuatro patas para ponerse de pie,⁷⁷ acto metafórico de reivindicación en el que el sujeto femenino deja de ser simplemente objeto de placer inmóvil para enfrentarse a las dificultades.⁷⁸

Otro elemento imprescindible en el acto sexual son los sentidos, comenzando por el tacto del cuerpo femenino; la vista, mediante la que se establece una importante conexión entre los amantes;⁷⁹ el oído en lo que atañe a la percepción del canto o el gemido de la mujer; el gusto al probar la piel,⁸⁰ los fluidos salados como el agua del mar o los besos de la amada;⁸¹ pero, sobre todo, destaca el olfato que, como explica Osvaldo

⁷⁴ “esa ciudad que tienes en el pelo” (“Veleta”, 162: v. 22).

⁷⁵ Como se observa en los siguientes fragmentos: “en las rías del agua espejo del mundo” (“Veleta”, v. 12), “más tarde la cintura, / por donde he creído dar la vuelta al mundo” (“Arbolar”, 163-164: vv. 26-27).

⁷⁶ Según reflejan los siguientes fragmentos: “Allí plantar la palma / y el plátano blando / allí cultivar el trigo / convocar a las abejas que liben / en los panales de su piel / sin olvidar el canto” (“Arbolar II”, 165: vv. 8-13).

⁷⁷ “barco en cuatro patas” (“Veleta”, 162: v. 15),

⁷⁸ “Pero antes, / poner de pie a la mujer / sobre cubierta, / las olas lamiéndole los costados, / la sal ascendiendo por los bordes, / la cubierta llena de sangre, / los pies mojados, / ella afinca bien las piernas sobre las tablas” (“Arbolar”, 163: vv. 7-14).

⁷⁹ La presencia del sentido de la vista es perceptible en los siguientes fragmentos: “donde irán a beber / los bueyes de mis ojos” (“Arbolar II”, 165: vv. 15-16), “ni el clamor de las miradas / que quieren acercarse” (“Escorado”, 167: vv. 24-25).

⁸⁰ En relación al sabor de la piel, ofrecemos como ejemplo los siguientes fragmentos: “que los recién nacidos peces / laman la piel de sus hombros, sus caderas; / le birlen besos, beban de los poros / abiertos y salados de su piel” (“Aferrar”, 160: vv. 7-10).

⁸¹ Los siguientes versos “manantial de toda agua / que he de beber en todas las fontanas” (“Arbolar II”, 165: vv. 19-20).

Rodríguez Pérez (2002: 208), es el más unido al despertar del instinto sexual. No alude únicamente al sexo, sino a la fragancia propia del sudor de la persona deseada que estimula el deseo; es así como se entiende la alusión en la poética de Peri Rossi a los fluidos y al sudor de la amante: “los costados sudorosos, iodados” (“Abordar”, 158: v. 15).

El lenguaje, tan presente en los anteriores poemarios, continúa teniendo una función privilegiada y directamente relacionada con el amor y la sexualidad. El papel imprescindible de la lengua se mantiene en muchos de los poemas, en los que se introducen términos referidos a la comunicación,⁸² la cual propicia la conexión, no solo entre los amantes, sino también con el espacio en el que se encuentran, como si todo confluyera para favorecer la relación amorosa y sexual idónea:

Pensando en las palabras de un poema
que todavía no se ha escrito
y por ello
era el mejor de todos los poemas
tan sereno
tan sutil como su piel de mujer casi dormida
casi despierta,
tan perfecto como su presencia inaccesible
sobre la cama,
proximidad engañosa de contemplarla
como si pudiera poseerla
allá en una zona transparente
donde no llegan las sílabas orando (“Escorado”, 167: 11-23)

Otro factor que caracteriza la unión amorosa de los dos individuos es la misma situación de huida en la que se encuentran. Ambos, embarcados en un viaje interminable, luchan para salvarse mutuamente. La voz poética se refiere a su pareja como “mi mujer” (“XXXIV”, 174: v. 40) y la describe con gran admiración, atribuyéndole distintos adjetivos que normalmente se relacionan con el hombre, como es el caso de “luchadora” (*ibídem*, v. 48) o “dominante” (*ibídem*, v. 50). Existe una clara idealización de la persona amada por parte del sujeto poético, que la presenta capaz de dominar por

⁸² Otros ejemplos de términos que remiten a mecanismos de interacción entre los amantes y el espacio son: “el balbuceo del viento en las palmas” (“Veleta”, 162: v. 9), “el canto”, “rumoreándote caricias” (“Arbolar II”, 165: vv. 13-26).

completo cualquier dificultad y con un poder semejante al de una diosa, como se señala en los siguientes versos: “Los botes se alejaban / ella tenía los brazos hinchados como velas / y remaba segura y firmemente / con el tremendo instinto de las madres / y de los sobrevivientes. / De las catástrofes perduran los más fuertes” (*ibidem*, v. 66-72). Podemos resaltar que el naufragio se convierte en una vivencia extrema que trastoca por completo la vida del yo lírico, quien se ve obligado a sacrificar todo lo querido con el fin de sobrevivir.

De esta manera, la necesidad de salvación se antepone al amor, al cual renuncia la voz poética lanzándose al agua para escapar de un destino nefasto. En el poema “XXXVI” es la primera vez que se presenta bajo el sexo femenino (“amarga”, v. 1; “nacida”, v. 18; “anclada”, v. 41) para explicar su pericia, y, además, alude a la amada sin evadir su sexo, aquella cuyos ojos la hubieran convencido de quedarse en esa tierra donde la muerte la perseguía: “Si hubiera mirado atrás, / tus grandes ojos tristes” (vv. 22-23). La mirada de la amante la induce al pecado y, al mismo tiempo, la condena al castigo, como se deduce por la semejanza con la historia bíblica de Edith, la mujer de Lot que por su curiosidad fue condenada.⁸³ De nuevo, aquel que inspira amor al sujeto poético, se convierte en un ser capaz de seducir y retener al navegante en las “redes del barco”, como se ha establecido en poemas anteriores.

Si en los anteriores poemas la visión que había presentado Peri Rossi de la mujer era la acorde con la sociedad patriarcal, en la que aparece inmóvil y poseída por el sujeto masculino dotado del falo, progresivamente el yo poético la pone en pie y le proporciona la capacidad de poder conocer nuevas tierras y dejar el mar, considerado como espacio de lo maligno en el que era poseída de forma violenta:

como cadenas de una sed de vivir y de navegar
que se desplegaba al viento como un pañuelo
qué afán de remar y de llegar
a tierras extrañas y benignas
donde posar, una vez más, el vestido
el cuerpo el vocabulario la redondez del vientre
los movimientos

⁸³ Destaca la figura de Edith, esposa de Lot que, al huir junto a su familia de la ciudad de Sodoma, la cual estaba a punto de ser destruida, no cumplió el mandato de Dios de escapar sin mirar atrás, razón por la que al girarse se convirtió en una estatua de sal (Génesis 19).

si
en el mar
todo era un disfraz
pájaros siniestros
agoreras aves
las manos en crispación (“XXXVII”, 182: vv. 6-19)

En este caso no es descrito el físico de la amante, sino sus sueños. Ella ya no aparece inmóvil y aparentemente inerte; por el contrario, se la define como una mujer activa y capaz de enfrentarse a toda adversidad, comprándola así con elementos con más fuerza semántica como “una piedra” o “un ídolo antiguo” (*ibídem*, 183: vv. 30-31). Se describe una mujer valiente que, con sus brazos, más allá de servir de cobijo al hombre, consigue sobrevivir y atravesar aquel mar que la retiene, encarándose a un futuro completamente distinto en el que es libre de toda imposición: “el pasado perdido / el pasado pasado / el futuro desconocido / y por desconocido, deseable” (183, vv. 43-46). Y por lo que atañe a los versos finales del poema, se trata de una pregunta retórica cargada de ironía mediante la que se equipara el naufragio del navegante o el marinero, al que se hace continua alusión a lo largo de todo el poemario, con el proceso de conocimiento de la mujer.⁸⁴ De esta manera, se consigue entrever un desarrollo lineal del poemario, en el que se presenta a la mujer en distintas fases de su evolución social, hasta el punto de que se personifique en ella la historia.⁸⁵ Se inicia con la imagen de la mujer como objeto de placer del marinero, la cual es rebajada y despojada de su ser mediante el acto de penetración violenta, que conlleva que sea tratada como un territorio profanado, un objeto mercantil o un trozo de carne. Al llegar a lo más bajo, el personaje femenino logra renacer, aún afectado, según intuimos por el color “pálido” (*ibídem*, 182: v. 1) de su vestido, pero totalmente decidida a escapar.

A partir de aquí la mujer se convierte en testimonio de la injusticia social, en su cuerpo restan las marcas históricas del sufrimiento, que la autora trata con ironía.⁸⁶ La

⁸⁴ “Marinero, ¿necesitaras un naufragio / para conocer a tu mujer?” (183, vv.49-50)

⁸⁵ Fragmento en el que se percibe la analogía entre la historia y la mujer: “Y el capitán que naufragaba en escuadras imprecisas / vio pasar en síntesis a la historia, / iba en biquini / y los senos destemplados” (“XXXVIII”, 184: vv. 1-4).

⁸⁶ En relación a este rasgo, Almada (2009: 65) explica la trascendencia del cuerpo femenino en el que “se verá el paso de las eras y los tiempos, los valores ancestrales que se yuxtaponen a la experiencia del deseo (...) El cuerpo de la mujer (palimpsesto, mapa) se define como algo arqueológico, como la pista de lo que se busca (...) y puede abarcarlo todo, las civilizaciones viven en él, en él (en ellos) está la clave”.

historia, personificada en el cuerpo de la mujer, se presenta como una imagen grotesca, muy cercana al cómic. En bikini danza y enseña sin pudor su cuerpo, el cual es descrito de manera explícita, sin valerse de ningún tipo de metáfora. Ya no existe poder que se imponga sobre ella, la mujer toma las riendas; después de ser infamemente castigada, se impone, pero sin olvidar nunca las penurias de las que fue víctima, ella y muchos otros colectivos débiles como los negros o los universitarios.⁸⁷ A partir de la figura femenina, la autora reúne en los poemas “XXXVIII” (184), “XXXIX” (185-187) i “XL” (188) la vertiente sexual, social y política. Aunque aquella mujer encarna la parte más dura de la sociedad, la voz poética continúa sintiendo deseo por ella, de esta manera, como describe Mateo del Pino (2002: 187), el erotismo permite mostrar la sexualidad como una realidad más del ser humano, pero también, se convierte en el arma subversiva para luchar contra las convenciones sociales y las injusticias. Peri Rossi acaba superando todo límite en relación a la representación erótica, al presentar a la historia en biquini “con una serpiente alrededor de sus brazos” (“XXXIX”, 186: v. 56), animal lleno de significación en la cultura religiosa, que representa el pecado y la seducción.

Atendiendo al título del poemario, tan conectado a la experiencia vital de la poeta, y teniendo en cuenta que a lo largo de cada uno de los poemas se relaciona el término navegar con el acto amoroso, podemos deducir que la autora realiza un esbozo de la evolución del erotismo en relación a la mujer. A colación, podemos aludir al ensayo de Cristina Peri Rossi titulado “Imaginación frente al instinto”, recogido en el volumen titulado *Fantasías eróticas*, donde establece una analogía entre erotismo y sexualidad, oponiendo de esta manera la cultura al instinto:

El erotismo es a la sexualidad lo que la gastronomía al hambre: el triunfo de la cultura sobre el instinto, entendiendo por cultura el largo, diverso y complejo proceso que ha elaborado la criatura humana, desde sus comienzos, para dominar, transformar y guiar el instinto primitivo. (...) De ahí que el erotismo sea una creación de la imaginación y del espíritu sobre el puro instinto, brutal, indeterminado y generalmente torpe. (...) El erotismo es a la

⁸⁷ Así, en el siguiente fragmento: “Y en biquini vimos pasar en síntesis la historia, / era una puta rubia / de grandes senos esponjosos / de los cuales pendían boquiabiertos / tres ministros y cinco generales, / indolente a veces les acariciaba la calvicie / cosquilleaba en sus cabezas con una serpentina / y del cuello desnudo le colgaban / sangrientos estandartes; / la historia bailaba una macumba, / los brazos descubiertos / los senos amplios palpitantes” (“XXXIX”, 185: vv. 1-13).

sexualidad lo que la frase al grito, el teatro al gesto y la moda al taparrabos: una actividad cultural, la satisfacción elaborada de una necesidad instintiva. (Peri Rossi, 1991: 39-41)

Teniendo en cuenta esta visión del erotismo como una actividad cultural, debemos valorar su continuo cambio en el contexto social, el cual, posiblemente, pretendía ser plasmado por Peri Rossi en sus poemas. Nuestra autora trata distintas visiones del erotismo a lo largo de la historia, hasta llegar a aquella mujer en bikini que se contonea seduciendo al yo poético. La autora se contrapone a los obstáculos impuestos al erotismo, mediante las insignias que cuelgan del cuerpo de la mujer, las cuales simbolizan las injusticias sociales, verdaderos factores que han condenado al ser humano y que nadie ha intentado erradicar. Finalmente, de acuerdo a la idea tratada sobre la visión negativa del órgano femenino, el cual se compara con la muerte y se culpa de enajenar al hombre, la autora finaliza la descripción de la amante con la alusión a la vagina como portadora de “veneno”; algo paradójico si atendemos a todas aquellas insignias que carga este personaje, las cuales buscan escandalizar al lector para acentuar el desequilibrio entre la maldad del hombre y la visión negativa del cuerpo femenino. Aunque se aluda a toda esta serie de elementos perniciosos, el deseo por parte de la voz poética hacia esa mujer en bikini que mueve sus caderas se mantiene con mucha más fuerza, hasta el punto de ansiar poseerla: “Toda la noche quise poseerla / mirándola bailar / escalar sus espaldas / acariciarle los muslos / anclar en sus senos” (“XL”, 188: vv. 14-17).

Descripción de un naufragio representa un juego alegórico con una progresión lineal mediante la que la autora, como bien indica el título, describe el acto de naufragar, metáfora inspirada en la experiencia personal de exiliada y que alude al enamoramiento y al acercamiento erótico a la amante. A partir de este planteamiento, se construye un mundo erótico relacionado con el ámbito del mar y la naturaleza que propicia la identificación del cuerpo femenino y del acto sexual con distintos espacios y actividades marítimas. Por otro lado, el lenguaje, elemento primordial de la poética de Peri Rossi, se mantiene, pero, esta vez, incluye una conexión con el espacio en el que tiene lugar la relación amorosa, el mar, que aparece como fuente de toda una serie de señas condicionantes.

Nuestra autora refleja en sus poemas la realidad que la rodea, aunque consiga magnificar y extender sus significados y significantes, lo que permite presentar espacios ignorados como los relacionados con el cuerpo femenino, originando paralelismos entre la “isla de los pájaros” y el órgano sexual femenino, o entre los fluidos sexuales y el mar, motivo redundante en este poemario por su connotación erótica. La poeta ofrece en su obra el presente misógino al que se enfrenta la mujer por medio de metáforas que la convierten en un animal salvaje y pasional que atrae al navegante para engullirlo, razón por la que es comparada con una sirena o una red. Al presentar la dureza y la vacuidad de las relaciones amorosas actuales y de la visión de la mujer, la autora suscita que el lector juzgue y se plantee su propia visión, hasta llegar a esos poemas finales en los que lo enfrenta a la historia, personificada en aquella mujer en biquini que exhibe en su cuerpo -castigado y silenciado- las evidencias de la inmoralidad que caracteriza a la sociedad.

4. *Diáspora* (1976)

Este poemario ganó en el año 1974 el premio convocado por Inventarios Provisionales de Poesía de Canarias y fue publicado en la editorial Lumen, en la que trabajaba Peri Rossi, como explica ella misma en el prólogo de su *Poesía reunida* (2005: 14). *Diáspora* significó para Peri Rossi (2005: 15) la apertura a una nueva poesía que ella describe como “más desinhibida, más fresca, capaz de jugar con los símbolos religiosos, capaz de desafiar las normas sexuales y de género, sin temor al castigo social o religioso; una poesía lúdica y voluptuosa a veces, y otras, ironía, con humor, que provocaba la sonrisa”.

De la misma manera que en poemarios anteriores, la autora acude al erotismo y a la ironía como motores principales de su espíritu transgresor. Destaca la descripción del acto sexual, ya desde el primer poema, donde resalta la gran relevancia de los sentidos en la relación amorosa;⁸⁸ según explica Rodríguez Pérez (2002: 204), la creación literaria erótica responde al “afán permanente de recrear el goce que reclaman los sentidos frente a la fugacidad de la sensación”:

Todo el día estuve mirando la color
Del día estuve mirando la color
Todo el día la color
Día mirándola
 Todo
La estuve mirando el día entero
Su color miraba
La (195)

Este poema también se convierte en fiel ejemplo del uso magistral del lenguaje por parte de la autora; mediante el determinante “la” consigue establecer un juego de referencias a un sujeto externo femenino que, sin ser explícitamente nombrado, capta por completo nuestra atención hasta convertirse en un elemento central del poema. “La” llega a constituir un único verso a la manera de un paralelismo con “Todo”, el cual magnifica la significación amorosa y sentimental hacia la “otra”. El juego lingüístico en este poemario se manifiesta de forma muy amplia: la autora se vale de la enumeración

⁸⁸ En relación a los sentidos otros poemas mantienen continua alusión a estos: “embriagadora / prisionera de perfumes” (205: vv. 7-8).

y el asíndeton para unir todo tipo de elementos,⁸⁹ aparentemente no relacionados, que le permiten describir a su amada y sus sentimientos:

Yo la amaba
la miraba
la amuraba
la moraba
la habitaba
la hablaba
la jalaba
la muraba
la bariba
la
gran
mora (201)

En este poema aparecen una serie de verbos que remiten a una misma idea: adentrarse o atraer a la amada, que es denominada como “mora”, término que aparece en poemas posteriores, y que tiene un objetivo subversivo al estar ligado a la religión islámica, una de las más extremistas en lo que refiere a la consideración de la mujer, tal y como se observa en el siguiente verso: “la miraba la / desde la mezquita” (206: vv. 3-4).⁹⁰ Cabe destacar también la alusión a un vocabulario propio del campo semántico del mar o de la navegación, como es el caso de “amuraba”, o a palabras inventadas por la propia autora, como “bariba”.⁹¹ Según deducimos en el siguiente poema, el lenguaje se convierte en el medio para convocar a la amada, para comunicarse e intimar con ella en medio de la triste ciudad:

Si el lenguaje
este modo austero
de convocarte
en medio de fríos rascacielos
y ciudades europeas
Fuera
el modo

⁸⁹ Como ejemplos, tenemos los siguientes fragmentos: “seno sino signo apoyadura / vena vino ritmo cesura” (203: vv. 1-2) y “madura / morena / mistrala / húmeda” (206: vv. 5-8).

⁹⁰ Otro ejemplo: “Mora y barroca” (202: v. 1)

⁹¹ Otros ejemplos del campo semántico de la navegación y de la invención de nuevos conceptos son: “mura y mara” (202: v. 2), “yo barumbé” (202: v. 5) y “morborescente” (206: v.10).

de hacer el amor entre sonidos
o el modo
de meterme entre tu pelo (207)

En algunos de los siguientes poemas se mantiene ese halo de misterio en torno a la persona amada, se habla de ella como si viajara constantemente de un lugar a otro, no se mantiene estática en un único espacio, sino que se mueve en consonancia con elementos como el agua o el viento. Además, mediante las comparaciones se describe la visión que tiene de la amante el yo poético, que “desaparece / como la ola” (196: vv. 2-3).⁹² Además, como sucede en poemarios anteriores, aparecen los motivos marítimos para referirse a la amada, que es comparada con una “ola”, en relación metafórica a su poder, pero, posiblemente, también se trate de una referencia erótica. También se la compara con la “península azul”: de nuevo es esa tierra en la que penetran los navegantes, como sucede en *Descripción de un naufragio*, la cual con la noche pierde todo color, como si en ella no habitara nadie.⁹³ Cabe resaltar, de acuerdo a los análisis de Rodríguez Pérez (2002: 209) en relación a la unión entre erotismo y gastronomía, el paralelismo entre el aparato sexual femenino y elementos marinos como las ostras, con las que guarda cierta semejanza en lo que atañe al aspecto y el tacto, razón por la que se equipara el proceso de ingerir una ostra con el sexo oral entre mujeres lesbianas.⁹⁴

En contraposición a la visión activa de la mujer que huye, aparece una imagen contraria en el poema titulado “Afrodita”, en el que, aparentemente, se describe el *Nacimiento de Venus*, el conocido cuadro de Botticelli que representa a esta diosa. A partir de esta iconografía del cuerpo femenino, Peri Rossi critica la concepción de la mujer como objeto de admiración: “Y está triste / como una silla abandonada / en la mitad del patio azul / Los pájaros la rodean / Cae una aguja / Las hojas resbalan / sin tocarla” (“Afrodita”, 199: vv. 1-7).

⁹² Desciende del aire / y viaja inconsolable / Tristísima / la ciudad duerme / como una casa asolada / Y el aire húmedo la rodea / como a pájaro en la rama / como a una península azul / que el agua bamboleará. (197).

⁹³ Idea recogida en el siguiente fragmento “En la noche / desaparece / su color / como un pueblo / diasporado” (198).

⁹⁴ Así, en el siguiente poema: “1. Ningún fósil puede estar traspasado de amor. / 2. Una ostra puede estar traspasada de amor. / Ella dulcemente depositaba el fósil / de la ostra que se había llevado a la boca / en el borde del plato. Lo contemplaba después, / melancólica, con cierta ternura. / - ¿Es que acaso te dan pena? / - Amo su constitución, su textura, la frescura de su piel, su áspero y antiguo sabor a mar. / 3. Ninguna mujer que coma ostras puede estar traspasada de amor” (“Aplicaciones de la lógica de Lewis Carroll”, I, 278).

La autora reivindica la aptitud de la mujer, aunque reste condicionada por los preceptos sociales que la caracterizan dócil e inmóvil: “Aguarda en penumbra / su animal acecha / en oscuridad asedia / Su puma terrible / en mansa / ineluctable cacería / Y está triste” (200). Se trata de una metáfora relacionada con el ámbito sexual, ya que busca alejarse del encasillamiento como sujeto pasivo de la relación, para proporcionarle así un rol más activo representado a través de un animal misterioso, fiero y sigiloso como el “puma”, muy relacionado con el mundo del erotismo. El motivo del “puma” se extiende a poemas posteriores, donde la poeta, que tiene encerrada a la amada en una “jaula del jardín” (“Cautiverio”, 204: v. 6), la identifica con un animal salvaje que busca el momento idóneo para huir y superar los límites que la subyugan.⁹⁵ De esta manera, contribuye a su crítica ante el papel social de la mujer, que la empuja a mantener con más fuerza el afán de subversión contra los arquetipos sociales y culturales que perpetúan la imagen de la mujer como objeto.⁹⁶ En el verso “salvo cuando te escribo” (208: v. 10), se introduce la visión positiva del lenguaje como herramienta que permite a la poeta representar a la mujer que ama alejada de los roles impuestos; en otras palabras, la “objetualiza”. Como percibimos, el erotismo, al ser un producto completamente cultural, se ve condicionado por las etiquetas implantadas o, como los describe la autora, “papeles convencionales” que limitan a la realidad y, por extensión, las fantasías, que son “nuestra propia representación del mundo” (Peri Rossi, 1991: 59).⁹⁷

Es esta la idea que presenta Peri Rossi en el siguiente poema, donde por primera vez irrumpe la mujer para derribar los límites del lenguaje como un acto de rebelión:

Primitiva participas del rito de la palabra
 como si fuera un juego
 ceremonia de bacantes ebrias
 Balbuceas los nombres de los dioses más secretos
 con penetrante voz de hereje,
 no de celebrante

⁹⁵ Por ejemplo, en los siguientes versos: “Ah qué mórbida / te mueves / puma” (“Cautiverio”, 204: vv. 1-3), “prisionera de perfumes / que pugnan por penetrar tu piel / de puma” (205: vv. 8-10)

⁹⁶ Propósito reflejado en el siguiente poema: “Todo estaba previsto / por la tradición / occidental / esa tu rebelión / a los papeles convencionales / la resistencia / a ser tratada como objeto / el objeto / que soy para ti / salvo cuando te escribo / para los demás. / Entonces te objetualizo” (208).

⁹⁷ Como explica Peri Rossi (1991: 59), las fantasías son productos de la imaginación que explican o representan aquello que ignoramos, desconocemos o no encuentra respuesta suficiente.

y cuando cae la noche de los significados
bailas una danza macabra junto a los ídolos caídos. (209)

De acuerdo con los poemas finales de *Descripción de un naufragio*, se reincide en la figura de una mujer que danza lujuriosamente, como si buscara provocar y exaltar a quien la admira. Se evoca a un personaje que recuerda a las bacantes, mujeres griegas seguidoras del Dios Baco, que acudían a los cultos celebrados en montes sin presencia alguna, sobre todo, de hombres. El rito se componía de distintas partes, pero cabe resaltar la importancia de la vertiente erótica que ya se deslinda en este poema.⁹⁸

En los poemas se reúnen distintos componentes que al entrelazarse describen unas relaciones amorosas que subvierten el orden preestablecido por la tradición de género: “penétrame / occidental y perversa / parodiando a los dioses más diversos: / siglos en prolongada decadencia / permiten que para el caso / cambiemos de papel” (210). En este caso se hace uso de la concepción del falo en relación al cuerpo femenino, se despoja al hombre del poder que le ha proporcionado su miembro a lo largo de la historia, dejando a la mujer como un ser inferior caracterizado por su castración. Es por esta razón que, irónicamente, la autora anima al otro sujeto a parodiar a aquellos antiguos dioses. Así mismo, debemos destacar los adjetivos que acompañan al elemento “penétrame”, muy significativos en lo que atañe a la caracterización del sujeto que propicia el placer en la voz poética; pero en otros casos, describen el acceso al interior del cuerpo femenino, definido mediante dos adverbios: “profunda y larvariamente” (211: v. 2). El segundo adverbio conlleva una significación claramente negativa del acto de penetrar, mediante la que se pretende desmitificar este proceso al que se ha reducido el acto sexual y condenarlo por convertirse en uno de los motivos que han propiciado la subordinación de la mujer.

⁹⁸ Destaca la detallada descripción de las bacantes realizada por J. F. M Noël: “Con frecuencia desnudas, a excepción de un ligero velo que ondeaba alrededor de ellas, ceñida la cabeza algunas veces por serpientes vivas, con los ojos encendidos, la bacantes corrían de este modo sin orden ni concierto de una parte a otra, haciendo retumbar los aires con sus descompasados gritos y con el sonido brusco de sus instrumentos, gritando *Evoe* (valor), amenazando y golpeando a los espectadores, formando una especie de danzas que consistían en saltos irregulares y convulsivos. Despedazaban becerros, comían cruda su carne e iban a celebrar estas fiestas en la cumbre de los montes (...) en los cuales Baco era venerado” (1991:203). En sí, las bacanales eran “fiestas y orgías en honor a Baco, donde el entusiasmo e impulso al son de la música, les descontrola, pues se sienten posesos de su dios, perdida completamente la razón” (Martínez Calvo, 2005: 70)

En *Diáspora* se percibe una alta carga reivindicativa, ya que se pretende poner en tela de juicio algunas de las creencias que la sociedad ha implantado en nuestras mentes y que afectan en mayor medida a las mujeres: “Todo estaba previsto / por la tradición / occidental / esa tu rebelión / a los papeles convencionales / la resistencia / a ser tratada como objeto / que soy para ti / salvo cuando te escribo/ para los demás. / Entonces te objetualizo” (208). Podemos observar que uno de los principales aspectos tratados por la autora son los roles de género, concepción que queda reflejada en el siguiente poema: “Desde la prehistoria / vienes cargada de símbolos /sobrecogidos de significados / cuya pesada carga / es difícil desmontar / como las vértebras / de un calcinado / animal mitológico” (213). A colación de este tema, destaca la explicación de Fariña Busto (2000: 237) sobre el proceso de transformación de los roles que sigue nuestra autora: “el proceso desmitificador se lleva a cabo sacando a la superficie una política sexual desequilibrada, que delimita los roles genéricos y refuerza el imaginario, provocando un descentramiento de aquellos sujetos que no se ajustan a ellos, y que sanciona los comportamientos adecuados e inadecuados”. Este complejo objetivo que persigue un descontrol del mundo que conoce el lector, se lleva a cabo por medio de la ironía y la parodia crítica de determinadas características tipificadas en la figura del hombre.⁹⁹ La poeta pretende desfragmentar el orden establecido por el patriarcado, el cual propicia que los seres aparezcan “clasificados y anulados” (Almada, 2009: 55), promoviendo la desigualdad en amplios campos de la sociedad.

La autora se opone a la sexualidad impuesta y legitimada por medio de un sujeto textual sexuado femenino que expresa abiertamente su deseo por otra mujer. El deseo lesbiano se presenta absolutamente natural, sin exageraciones, pero en ocasiones ni el sujeto poético ni el objeto de deseo muestran marcas de género o sexo, simplemente se describe la unión de dos seres, donde no importa el quién sino el acto en sí. Vemos como la escritura de Peri Rossi no queda estancada en la mera crítica a los parámetros culturales de la construcción de los géneros, sino que invita al cambio por medio de modelos alternativos que tambalean el orden patriarcal al que estamos acostumbrados. De acuerdo a esto, es importante destacar una de las declaraciones de la propia autora, donde describe su línea creadora:

⁹⁹ Como es el caso de la penetración: “Penétrame / profunda y larvariamente” (211: vv. 1-2).

Creo en la poesía erótica, a veces muy directa, otras veces muy metafórica, pero con fuertes componentes carnales, conectada con el cuerpo y la sensibilidad femenina (...) Lo que quiero es escribir literatura erótica sin falsas máscaras. Asumir el rol homosexual cuando lo tengo que asumir, sin ningún tipo de disfraz, no por provocación o exhibicionismo, sencillamente por amor a la libertad (Ragazzoni, 1983: 241).

Peri Rossi, al expresarse sin tapujos y sin atender a las convenciones sociales, busca alejarse por completo de los personajes literarios femeninos inventados por hombres, que no han hecho más que plasmar su idea errónea y superficial de la mujer. Son todos estos autores a los que la autora bautiza como “magos prostibularios” (214: v. 8), como es el caso de Homero, Góngora o Quevedo, que recurren en sus “historias salmodiadas” (*íbidem*: v. 7) a la representación de la mujer como objeto sexual, como cuerpo que no trasciende más allá del puro placer.¹⁰⁰ Es así como nuestra autora afirma que es en la voz poética de sus poemas donde nacen todas aquellas mujeres que rompen las reglas impuestas por la sociedad: “Nacen en mí / mujeres malhabidas / frutos plenos de tu piel / provocadora / de placeres ambiguos, / progenitores de fantasmas” (215: vv. 5-10).¹⁰¹

Esa nueva mujer a la que remite Peri Rossi se deleita con “placeres ambiguos”, es decir, ajenos a lo que a lo largo de la historia se ha entendido como objetos o sujetos de excitación. Se da lugar a una sexualidad en libertad, alejada de las normas, hasta el punto de llegar a nacer “para los placeres solitarios / de la imaginación” (216: vv. 8-9), en los que no interviene ningún otro sujeto que pretenda imponerse, como es el caso de muchas relaciones heterosexuales, donde la mujer se ve sometida a los placeres del hombre.¹⁰²

A partir de la visión de la mujer como ser creado por el hombre para cubrir sus propias necesidades, Peri Rossi reivindica otro modelo distinto, alejado de los cánones

¹⁰⁰ Otro poema en el que se refleja esta de la invención de la mujer por parte de hombres en la literatura aparece en poema titulado “Antonio Machado”: “Si la invento es porque no existe / y esa es razón suficiente para inventarla” (233: vv. 1-2).

¹⁰¹ Idea reflejada también en los siguientes versos: “Ah, / cómo corrijo / los pequeños errores / de las mujeres que inventas / cada día” (217: vv. 1-5).

¹⁰² Según se observa en el siguiente poema: “Vienes fabricada / por veinte siglos de predestinación / en que te hicieron así / los hombres anteriores / para amarte según sus necesidades / e imperios / y esa tradición / si injusta / y violatoria / no es, en resumen, / el menor de tus encantos” (219).

establecidos y que acepta su sexualidad por sí misma, y no por las concepciones masculinas que le han dispuesto el rol sumiso en el acto sexual o que la han llevado a ocultar su deseo. Como Fariña Busto (2002: 242) describe, respaldándose en los estudios de Kaminsky,¹⁰³ en la recuperación progresiva de la sexualidad de la mujer, el feminismo lesbiano resulta de gran relevancia, ya que se habla de relaciones en las que el hombre no tiene ningún papel reservado, su condición de ser superior pierde toda relevancia:

está desnuda y nada la sacia
abre cajones sin sentido
enciende el fuego de la chimenea
regaña a las criadas
y al fin, temible, con el hocico temblando,
se echa desnuda en el sofá,
abre las piernas
se palpa los senos de lengua húmeda
mece las caderas
golpea con las nalgas el asiento
ruge, en el espasmo. ("La Bacante", 223: vv. 13-23)

Peri Rossi encuentra en las "bacantes", ya nombradas en anteriores versos, el mejor ejemplo de total liberación sexual femenina sin la presencia del sujeto masculino. En este poema, se inspira en ellas para dar vida a su personaje, una mujer en un contexto distinto, el del hogar, y, en este caso, no rodeada de otras seguidoras de Baco, sino de criadas. A partir de la unión de distintos elementos, finaliza con la imagen de esta mujer desnuda con rasgos y actos animalescos, que recorre su cuerpo con las manos, se masturba con total libertad y sin la presencia del sujeto masculino.¹⁰⁴ Si en anteriores poemarios la autora acudía al imaginario relacionado con las sirenas, en este caso recurre a la cultura clásica para reflejar la verdadera esencia de la mujer, para naturalizar la sexualidad de esta, independizándola así de la del hombre y reivindicando el auto-erotismo. Pero, además, como describe Almada (2009: 63):

¹⁰³ Fariña Busto (2002: 242) traduce en su artículo la siguiente cita de Kaminsky: "Dado el afán de la cultura falocrática por controlar la sexualidad de las mujeres, no sorprende que la expresión de una sexualidad que no incluye a los hombres resulte la más prohibida de todas".

¹⁰⁴ En relación a este punto, Almada (2009: 62) habla de la mujer que indaga en su propio cuerpo, ya que, si "el lesbianismo se define como el amor hacia las mujeres, también lo es hacia una misma y el camino para llegar a ese lugar es el encuentro con el propio cuerpo".

Sin sexo y sin género, observando desde afuera y hablando de la mujer en tercera persona, el yo poético, necesita la distancia de su observación, para confirmar el conocimiento que tiene de esa mujer y del lugar que habita, ese allí preciso. Goce y asombro refuerzan el vínculo. (...) La mujer entra en interacción con su entorno y su subjetividad se compone de gestos, conducta, impulsos. Ella es la que logra el placer por sus propios medios. Desnuda, cotidiana, bella, la observación trasciende los límites de la representación que realiza el ojo que la observa y a su vez, la mirada que la desea y está excluida, posee a la mujer.

En posteriores poemas, se mantiene la idea de “La Bacante”, propiciando escenas que representan sin tapujos deseos sexuales profundos en los que intervienen animales o personajes poco comunes, como un enano: “En su corte hay por supuesto un enano / y un cabrito. / El enano le roza la cintura con su frente / El cabrito salta / atrapa una uva / corre con una naranja en la boca / y cuando se cansa de correr y de saltar / con la lengua tibia le raspa el sexo” (“La Bacante II”, 224).¹⁰⁵ Mediante cada uno de estos elementos, la autora presenta al lector una fantasía donde abunda el movimiento y el contacto corporal de los personajes, los cuales son marginados, como el enano, o se ven inmiscuidos en prácticas sexuales condenadas por la sociedad, como es el caso de la zoofilia. También es relevante la idea del cabrito en relación a la brujería: si antes hacíamos alusión al ritual dionisiaco, en este caso puede también ser un apunte a los aquelarres en los que se reunían las brujas para celebrar un extenso ritual que finalizaba con una orgía en la que intervenía el demonio materializado en la figura de un macho cabrío.¹⁰⁶ La autora se vale de estos personajes, cargados de connotaciones y que tienen en común la subversión, para transmitir al lector su ideal de liberación.

En “La Bacante IV”, la voz poética describe a una mujer que ansía el deleite sexual, pero en este caso el objeto de placer es su criada. Peri Rossi recrea unos personajes que no presentan ningún tipo de marca de género, más allá de la morfológica, pero que en su descripción reúnen rasgos ambiguos que resaltan la vacuidad de la distinción genérica, como en el caso de la alusión al físico de la criada:

¹⁰⁵ Por ejemplo, en la página 209 (v. 3), y en otros poemas titulados “La Bacante II” (224), “La Bacante III” (225) y “La Bacante IV” (226).

¹⁰⁶ Estas “reuniones secretas de brujas y de adoradores del diablo, a las que también se denominaría *sinagoga*, *sábado* o *aquelarre*” (Mérida Jiménez, 2004: 144) han gozado de una extensa representación en la historia de la literatura.

“Pero quien le provoca la lascivia / más ardiente es una criada / de cara de ninfa / y cuerpo de varón” (226, vv. 1-4). En relación a este rasgo, Mirizio (2000: 139) define el acto de “disfrazarse” con distintos atributos de ambos géneros como “travestismo que se ofrece como una *performance* de un cambio sexual y sensual en el que el vestido es icono de una identidad otra” a la que correspondería por el sexo del individuo en sí. Otro factor que critica nuestra autora es la religión cristiana y todos los ritos que tienen que ver con ella,¹⁰⁷ al considerarla como un elemento social que ha propiciado la situación de desigualdad de la mujer y que ha establecido la unión heterosexual basada en la hipocresía: “La criada se resiste, / ama a un bodeguero, / y además, no se entregaría sin que mediara un sacramento. / Ella la insulta primero / y luego se da a organizar / unas bodas falsas” (226: vv. 6-11).

En conclusión, los tipos de mujer que plasma Peri Rossi en sus poemas se desmarcan por completo de lo concebido como correcto o adherido a la norma. La subversión llega hasta el punto de establecer una analogía entre la mujer a la que describe y Jesucristo.¹⁰⁸ De nuevo, despoja de relevancia a los roles de género, ya que, describiendo a uno de los personajes históricos masculinos más importantes de la historia, consigue representar a una mujer. Además, aunque esta mujer sea comparada con Jesucristo, expresa de forma desinhibida sus gustos sexuales sin importar las creencias religiosas: “sé que te gustan las mujeres / casi tanto como los negros / casi tanto como los indios / casi tanto como te gustan las canciones de Barbara” (“Diáspora”, 228: vv. 28-31). En lo que atañe a la niña descrita en el poema es objeto de deseo y amor de la voz poética, y es la literatura la herramienta que le permite recordarla y ver su reflejo: “esta noche te amo / me inundan los recuerdos de ti / discúlpame, / la literatura me mató / pero te le parecías tanto” (232: 15-19). La literatura, pero, sobre todo, la poesía es el espacio en el que se materializan estas “niñas” que se convierten en objeto de deseo y que son descritas desde un punto de vista puramente erótico: “Después de haberte leído / los puntos y las comas / las metáforas tristes / y las niñas que llevabas /

¹⁰⁷ Idea representada en estos versos: “Demasiado oro para mí / mientras sólo dos viejas comulgan / y una pareja de hippies observaba la ceremonia / con delectación no exenta de ironía” (“Diáspora”, 230: vv. 104-107).

¹⁰⁸ En los siguientes versos encontramos la descripción mediante la que se establece una analogía con Jesucristo: “con aquellas ropas que desafiaban las normas / pero eran otras normas / las normas de la diferenciación / de acuerdo / cambiemos un burgués por otro / ah qué túnica arrastrabas sobre las piedras / peregrinación como aquella / solamente Jesucristo la emprendiera” (“Diáspora”, 227: vv. 17-24).

a lomos de los versos / sus pubis rosados / humedeciéndote el vestido” (“X”, 277: vv. 1-7).¹⁰⁹

La poeta resalta la mirada de la mujer como espacio de navegación sin límites: “En sus ojos acuosos / hubiera navegado toda la vida / si no fuera / que no tienen orillas” (234).¹¹⁰ Por otra parte, se identifican los ojos de la amada con los de un monstruo capaz de fulminar a aquel que la mira, hasta el punto de devorarlo: “Le: / sacó de la jaula, / y una vez afuera / ella lo devoró. / Sigue masticando.” (238: vv. 15-19). Aunque en algunos de los poemas la visión de la mujer amada sea negativa debido al gran poder que tiene sobre el sujeto poético, el amor hacia ella es totalmente incondicional: “Siempre hay algún tonto dispuesto a amarla. / Yo soy ese tonto” (239). Además, según los análisis de Noguerol (1996: 130) en relación al libro de cuentos de Peri Rossi titulado *El museo de los esfuerzos inútiles*, en muchas de las obras de nuestra autora, la amada es descrita como una criatura pragmática y egoísta, en contraposición al sujeto poético caracterizado por su debilidad.¹¹¹ Ambos personajes quedan reflejados en el poema titulado “Cacería para un solo enamorado”, donde la mujer no valora las palabras que le ha obsequiado el enamorado, y las tira por la ventana mientras él aguarda inmóvil: “y cogiendo las palabras que yo había recortado / las lanzaste desde la ventana por el aire hasta la calle” (266: vv. 77, 78).

El amor no se presenta como un sentimiento completamente correspondido, razón por la que la voz poética manifiesta una cierta impotencia, ya que no puede poseer por completo a la amada; es como si describiera a una mujer que reparte su amor a muchos, razón por la que se percibe un paralelismo entre la amada y la ciudad natal de la autora, la cual en algunos poemas es idealizada como espacio propicio para el deseo.¹¹² El yo poético se enfrenta a esa nueva mujer a la que da vida Peri Rossi en sus

¹⁰⁹ En los siguientes versos se representa la visión erótica de la figura de la “niña”, en relación a uno de los escritores más reconocidos de la historia: “Lewis Carroll fotografiaba niñas vestidas / y a veces fotografiaba niñas desnudas / por afición a la fotografía, / por afición a las niñas / a las cuales dedicó un libro terrible / *Alicia en el país de los espejos*” (“Aplicaciones de la lógica de Lewis Carroll”, III, 279: vv. 1-6).

¹¹⁰ Otros poemas que refieren a la mirada de la amada: “Mira y despuebla / contempla y aniquila” (235: vv. 1-2); “Mira y cunde el exterminio” (236: v. 1); “Esa mujer / miraba sin ver a nadie / porque sus ojos / eran el espejo donde se miraba” (240).

¹¹¹ Estos versos presentan una imagen negativa de la mujer: “Acaso una dama roja que faltó a la nocturna / fiesta de palabras / acaso una que no cumplió su promesa” (“III”, 270: vv. 17-19).

¹¹² Noción que se presenta en los siguientes poemas: “Aquellos que alguna vez la amaron / se reúnen cada noche en un aljibe, / conversan, juegan a los dados, / la recuerdan, / escupen improperios por el aire / y están dispuestos a formar un comité / para ayudar a las próximas víctimas (237) o “Aquellos paisajes

poemas, una amante esquiva, independiente y liberada que le llevará a sentir celos y sufrimiento, hasta el punto de que este ansíe eliminar todo sentimiento hacia ella:

En la rue de L'Épinal
hay tres niñas
que tú miras jugar
y hay un gato que también las mira
codicioso
y tú llegas a albergar
pavorosos celos de ese gato
cada vez que ellas lo invitan
a participar en sus juegos.
Te gustaría tener su pelambre
y esa indiferencia
que lo hace mirarlas con desdén
y preferir un salmón. ("Niñas", 242)

Pero, aun así, el sujeto poético ama cada uno de los detalles de aquella mujer gracias a la cual toda su vida cobra sentido.¹¹³ Poco a poco podemos reseguir una estructura lineal en el poemario, donde progresivamente la autora se aleja de las metáforas que animalizan a la amada, para hacerla humana y dotarla de una personalidad muy peculiar que embelesa al sujeto poético. La poesía se convierte en la herramienta para representar a su amada, tanto en su situación presente como en el recuerdo de su pasado, la mujer que algún día fue.¹¹⁴ Ante la descripción de la nueva forma de ser de esa mujer, que perfila la autora paso a paso en cada uno de sus poemas, la descripción física o la analogía de las partes de su cuerpo con otros elementos pasan a un segundo plano para reivindicar la descripción psicológica de una mujer renovada que es capaz de expresar sin tapujos sus opiniones y gustos;¹¹⁵ es esta segunda vertiente

aterciopelados / la alfombra púrpura / los ceniceros de conchas del Caribe / la negra balanceándose a la puerta / sus caderas su lubricidad / el olor de la madera en lupanares rojos / Todo nos hacía suponer que no encontrábamos en Las Mil y Una Noches / menos los soldados revisando la ciudad" (258).

¹¹³ Los siguientes versos presentan esta idea: "No podía dejar de amarla porque el olvido no existe / y la memoria es modificación, de manera que sin querer / amaba las distintas formas bajo las cuales ella aparecía / en sucesivas transformaciones y tenía nostalgia de todos los lugares / en los cuales jamás habíamos estado" (246, vv. 1-5).

¹¹⁴ A continuación, un poema que alude a la mujer del pasado: "Desde alguna parte / me mira / esa mujer que fuiste / alguna vez lejana / y me pide cosas / me pide memoriales / versos / y perdón por el futuro" (248)

¹¹⁵ Según se percibe en el siguiente poema: Delirante comprobación: / con ella, todos los lugares comunes son posibles. / Le gustan los libros que no entiende, / las películas de Lelouchy / cree que Marx era un

a la que da mucho más peso la autora,¹¹⁶ que realiza un llamado a los poetas que simplemente se encargaron de la descripción del físico femenino como si se tratara de un simple objeto:

A los poetas que alabaron su desnudez
les diré:
mucho mejor que ella quitándose el vestido
es ella desfilando por las calles de Nueva York
-Park Avenue-
con un cartel que dice:
«Je suis lesbienne. I am beautiful». (249)

A partir de aquí, la visión del sujeto por el que siente un gran amor la voz poética toma total forma, se la describe con sus propios gustos artísticos, literarios, etc.¹¹⁷ Ya no se refiere a un ser ajeno cargado de todo tipo de metáforas, como la de “Afrodita” (199) encerrada en el “patio azul”; por el contrario, la amada libera para ser ella misma. Pero, aunque se perciba un cambio radical en la mujer, sigue habiendo huellas de aquella niña del pasado, huidiza y caracterizada por la rebeldía: “pasé el tiempo siguiendo a una niña” (“Paisaje de otoño”, 253: v. 7).¹¹⁸

Los versos se convierten en el lienzo donde la poeta crea a una nueva mujer, pero, además, en ellos también le da voz, son el medio idóneo para presentar al lector las palabras de la amada, en contraposición a todas aquellas descritas por autores hombres, a quienes les bastaba con reflejar el cuerpo y la belleza, más no a una mujer que hablaba para expresar su parecer:

Cuando las amadas pueblan con palabras cotidianas
el retablo donde solíamos dormir
bueno es ser el escriba de las amadas
y seguir la huella de sus pies desnudos
humildemente recoger esa gota de miel

materialista / (o sea, un señor que entre un plato de garbanzos / y una rosa, / desdeña, siempre la rosa). (247)

¹¹⁶ De acuerdo con Almada (2009: 56): “si una mujer se desnuda ante los hombres que alaban su cuerpo, lo importante no será el despojamiento, como ellos pretenden creer, sino el cartel que también la define”.

¹¹⁷ Algunos ejemplos son: “Paisaje sencillo” (251), “Paisaje iconoclasta” (252), “Paisaje de otoño” (253).

¹¹⁸ “porque en un jardín muy verde hallé a una niña de cinco años / saltando a la cuerda” (“Paisaje de invierno”, 255: vv. 3-4), “una niña muy roja saltaba a la cuerda” (“Del verano”, 256: v. 3), “por haberme pasado las tardes detrás de una niña / que impulsaba una bola dentro de un aro” (“Le printemps”, 257: vv. 4-5).

que destilan sus labios o la toalla. (“Paisaje clásico”, 254)

De esta manera, la poesía se transforma en el mejor testigo del amor hacia la mujer. El oficio de amar es equiparado al de la poesía, analogía que se extiende hasta la figura de la mujer que es aprendida de memoria por la voz poética, como si se tratara de un poema: “he de amarte medida y rimada / como aquellos poemas antiguos, / un poco viejos, / aprenderte de memoria / como un libro de lectura” (259: vv. 11-16). Se vuelve a la identificación de la mujer con la palabra, y por extensión con el lenguaje poético, presente en poemarios anteriores.

La visión erótica del lenguaje, mediante el que puede llegarse a dar la relación sexual, es abundante en la obra poética de Peri Rossi. Gracias a ella surge el personaje del enamorado que recorta palabras o la relación íntima entre dos mujeres, la propia autora y Alejandra Pizarnik, gran poeta argentina a quien dedica una serie de poemas titulados “Alejandra entre las sillas”.¹¹⁹ En concreto, en el poema “IX” se describe la unión amorosa por medio de la lectura de la obra de Pizarnik: “Después de haberte leído entera / supe que habíamos hecho el amor / muchas veces -qué conflagración- / que tus orgasmos eran difíciles / acaso culpables” (276: vv. 1-5).

En el poema titulado “Cacería para un solo enamorado”, las palabras son consideradas como una ofrenda para la amada y aparecen personificadas: “No era fácil, porque había palabras duras y cortantes / que no se dejaban asir con docilidad; / las perseguía con las tijeras, pero ellas fruncían el ceño / abrían las piernas, amenazaban arrojar desde el balcón” (264: vv. 2-5). Y en versos posteriores, parece que la poeta alude a una relación erótica entre todas las palabras y la amada: “Quería que las tocaras con los dedos / y bajo tus yemas / palpitaban / su pulpa sensible / su densidad” (265: vv. 44-50). Este poema se convierte en un ejemplo idóneo de lo absurdo, uno de los elementos más importantes en la obra de la autora uruguaya, mediante el que consigue presentar una visión distorsionada de la realidad para favorecer la crítica. Como explica Noguerol (1996: 126), aunque Peri Rossi sea “simbólica en su método, es realista en su

¹¹⁹ Alejandra Pizarnik nació en Buenos Aires el 29 de abril de 1936 (16 de abril según algunas fuentes). Estudió filosofía y Letras en la Universidad de Buenos Aires y, más tarde, se convirtió en discípula del pintor Juan Batllé Planas. Entre 1960 y 1964 vivió en París, donde trabajó en la revista *Cuadernos* y colaboró en diversas publicaciones en francés y en castellano. En París estudió Historia de las Religiones y Literatura Francesa en la Sorbona. Tradujo a importantes autores como Paul Eluard, Antonin Artaud, André Breton, Marguerite Duras, Aimé Césaire, Henri Michaux, Yves Bonnefoy y Salvatore Quasimodo. Se quitó la vida el 25 de septiembre de 1972 (Cuevas-Morales, 2003).

propósito y en el contenido de su percepción”, lo que significa que la alegoría no remite a una “representación emblemática codificada”, sino que “rompe la coherencia y el orden para dejar el universo fragmentado” para presentar el vacío que caracteriza al ser humano contemporáneo: “Me quedé pensando qué palabra sería / si no era una palabra enferma / una palabra descompuesta / una palabra que no sirve para nada” (267: vv. 99-102).

Si bien Peri Rossi recurre al uso de un yo poético masculino para distanciarse del lector, en algunos momentos desvela su identidad para establecer una unión mucho más cercana con aquella mujer a la que ama, como es el caso de los siguientes versos en donde habla del sentimiento materno para acentuar la fuerza con la que llega a querer a la otra mujer: “y la nostalgia de mamá / por cuya culpa / sin duda te amo” (259: vv. 19-21). La relación con la otra supera los límites de la relación erótica, hasta el punto de convertirse en una unión filial semejante a la que se da entre madre e hija; según se constata en los estudios de Almada (2009: 62), el primer contacto con el cuerpo y con el amor se establece con la madre, razón por la que “el cuerpo de la mujer no solo remite al erotismo sino a la búsqueda de aquel espacio que se abandonó al nacer y que la ley del padre anulará más tarde”, es un espacio que inspira placer, pero que, a la vez, se convierte en un refugio para la voz poética.

En definitiva, en *Diáspora* nuestra autora arremete con fuerza contra los modelos de mujer convencionales; por esta razón, ya en los primeros poemas refleja con ironía esa visión caduca de la mujer estática y sumisa que se ha difundido en distintas obras artísticas, y se vale de esta para revelar en sus poemas unas mujeres completamente antitéticas. El lenguaje poético es la herramienta idónea que le permite representar con fidelidad a la amada, valiéndose de personajes que transgreden las normas o que se caracterizan por su fiereza, como es el caso del puma, de las bacantes o de las brujas. Mediante todos estos elementos se busca romper con las imposiciones sociales, cada uno de los sujetos presentan rasgos ambiguos que propician la fragmentación de la distinción genérica impuesta y favorecen el desarrollo de una sexualidad en libertad que se contrapone a los preceptos religiosos de nuestra sociedad, y en la que hay espacio para una mujer que se masturba o que expresa su deseo por otra mujer.

5. *Lingüística general* (1979)

Publicado por primera vez en la editorial valenciana Prometeo, este volumen se compone de tres partes: la primera, “Lingüística general”; la segunda, “Cuaderno de navegación” y, por último, “Travesía”. En este poemario, de nuevo, se expresa la desilusión de Peri Rossi, quien ve obstaculizada su tarea como poeta por la incapacidad del lenguaje poético de captar en su devenir la esencia de las cosas. La palabra no logra registrar la realidad pluridimensional, razón por la que nuestra autora tiene que conformarse con el tratamiento superficial del signo lingüístico y con el manejo de etiquetas convencionales que remotamente reflejan su propia visión. Al evolucionar la autora como poeta, el espectro lingüístico se presenta insuficiente para acoger la inmensidad de significados con los que pretende describir o reivindicar, los cuales no le permiten ir más allá del simple significante, como deducimos en el primer poema: “El poeta no escribe sobre las cosas, / sino sobre el nombre de las cosas” (“I”, 369).¹²⁰ Esto explica que el sujeto lírico se rebele contra el lenguaje estructurado por las normas gramático-conceptuales establecidas, lanzándose a la búsqueda simbólica de un lenguaje “sui generis, prístino, visceral, pre-lógico y preverbal”, como describe Narváez (1988: 84). De acuerdo con Umpiérrez Nova (2009: s.p.), el lenguaje se convierte en “sostén de juegos lingüísticos, posibilita la creación de lenguajes privados en lo que refiere a significados y usos”.

La poesía de Peri Rossi, como exponente de esta época, también se integra a la problemática sobre qué es la literatura y cuál es su finalidad en consonancia con una clara desilusión ante la capacidad del lenguaje para transmitir la total magnitud de la realidad.¹²¹ En *Lingüística General* trata de encontrar una finalidad al acto de escribir ante su pérdida de esperanza en las posibilidades del lenguaje. Según Umpiérrez Nova (2009: s.p.), Cristina Peri Rossi se toma tan en serio esta búsqueda de los alcances del lenguaje porque considera que la palabra solo puede ser trabajada por el poeta, es él

¹²⁰ Así se percibe en poemas como “II” (370) o “III” (371).

¹²¹ Según Mabel Moraña (1988: 73), en sus estudios sobre la poesía uruguaya de los años 1979-1984, las líneas de trabajo más recurrentes de los creadores en esta época son: “La ciudad, la cotidianeidad, los valores individuales y sociales, la vivencia personal o colectiva de la historia aludida como transcurso no particularizado y por último la reflexión e intentos de definición de la poesía y del quehacer poético (...) el problema de la comunicación aparece como una constante que se entrelaza (...) con la concepción misma del acto creativo que aparece como una instancia distorsionada o problematizada”.

quien debe llegar hasta las máximas consecuencias creativas en su obra para representar los límites del lenguaje. El poeta es el único que tiene la capacidad de trabajar con la palabra. Las personas necesitan del poeta para que las cree, les de vida, plasme sus vivencias, sus emociones en los poemas y permita ver al lector lo que se encuentra más allá de la imagen superficial. Por otra parte, solo los artistas, y entre ellos los poetas, son capaces de revelar en sus obras de arte las fantasías que los seres humanos “ocultan tan sigilosamente” (Peri Rossi, 1991: 31).

En lo que atañe a la temática erótica, de nuevo se acude al mar como espacio ideal para la relación amorosa,¹²² la cual es metaforizada mediante el acto de navegar, considerado indispensable para subsistir: “En la estación de los sueños / yo abandono el lecho de tus manos / para volver, / llena de carcasas y maderas, / de piedras // de metales / y del olor antiguo de otras ciudades / Navegar es necesario, / vivir no” (“Navegación”, 377: vv. 8-15).¹²³ Por otro lado, se remite a la sensación de protección de la voz poética que, en compañía de su amada, siente el cobijo de sus manos. Pero, más allá de la implicación en el mundo del erotismo del sujeto lírico y su amante, interfieren otros elementos a los que se dota de vida propia, como es el caso del mar o del “arce azul”, que aparece en una serie de poemas como un observador,¹²⁴ detonante y producto de la relación entre los amantes.¹²⁵ Además, aparentemente, también se atribuye a este árbol una connotación sexual que refiere a los fluidos corporales, ya que se habla de su resina, conocida por su dulzor semejante al de la miel, elemento que en *Diáspora* metaforiza el fluido vaginal de la amada.¹²⁶

Por otra parte, se reafirma en este poemario la capacidad de la amada de manifestarse por medio de sonidos no articulados, como es el caso de la acción de silbar, que ejerce una gran influencia en el sujeto poético, y en concreto, en su imaginación,

¹²² También aparece en relación con la descripción de la amada: “La pasajera / la que lleva residuos del mar / en los cabellos / y ciudades minerales / en las sienes” (403: vv. 1-5).

¹²³ Metáfora del acto de navegar también presente en poemas como “Bitácora” (410).

¹²⁴ Está presente en los siguientes poemas: “IX” (378-379), “X” (380), “XI” (381), “XII” (382), “XIII” (383), “XIV” (384) y “XVI” (387).

¹²⁵ Ideas representadas en el siguiente poema: “Asaz te debo / el hacer azul los papeles con alas / de colores / las ganas de caminar al viento / el sabor de algunas cosas / que en soledad / no resisten / la tentación de ser devastadoras, / en fin, / una causa moral para el impulso / de hendir tu lecho en un asalto” (“XIII”, 383).

¹²⁶ Como ejemplo de este análisis ofrecemos el siguiente poema en el que se describe con cierto tono erótico la manera en que el arco expulsa su resina: “Del cual se desprendía / una resina / destilada / lentamente / con un sentimiento no comunicado / como un pensamiento / solo” (“XI”, 381).

contexto en el que se da vida a las fantasías que conforman el mundo erótico del individuo:

Silbas en mi memoria
que es imaginación
y un tropel de verbos
se unen como tablas
cubas de vino de
toda turbación ("XV", 386)

El silbido como seña mediante la que se comunican los amantes aparece también en el siguiente poema, en el que se observa con más fuerza la influencia que tiene en el yo poético, llegando a tambalear por completo su visión racional.¹²⁷ La poeta consigue plasmar en sus poemas las sensaciones y alteraciones producidas por el amor, o lo que ella denomina "desorden amoroso" ("XVII", 388: v. 7). El amor se presenta como un fenómeno capaz de trastocar el orden establecido y la normalidad a la que estamos acostumbrados, razón por la que se establece una relación entre este y la "prestidigitación", juegos de manos o trucos que distraen, ya que coinciden en la capacidad de sorprender y descomponer nuestra vida cotidiana basada en el orden y la razón.¹²⁸

Progresivamente, Peri Rossi intenta detallar los efectos del sentimiento amoroso, como factor que, como ya describía en el anterior poema, altera por completo algunos ámbitos de la vida del enamorado. Además, se establece una relación entre amor y pasión, considerando que esta última es una consecuencia de no dejarse llevar por la situación amorosa y que se compara al "estado de ansiedad".¹²⁹ Por otro lado, se retoma el uso del motivo del agua como elemento relacionado con el mundo del erotismo y la purificación.¹³⁰ Así mismo, la autora se refiere al lago en uno de sus

¹²⁷ "Y no sé si de lejos me reclama / un arce azul / o es tu piel que silba / destemplando todo aquello / que la razón / y acaso el buen gusto / recomiendan atar / con cordel de estopa bien torcida" ("XVI", 387)

¹²⁸ "para que sueltas no vuelen como gaviotas / no turben el cielo / no descompongan el cuadrado perfecto / donde un círculo se inscribe / prueba definitiva del triunfo de las proporciones áureas / sobre cualquier clase de prestidigitación / -llamada entre nosotros desorden amoroso-." ("XVII", 388).

¹²⁹ Como observamos en el siguiente poema: "Y la corta extensión / de todo tiempo largo / o duración / es la prueba fehaciente / de que el amor que no se consume / prolonga el estado de ansiedad / el cual denominamos, / según estética del siglo diecinueve, / pasión" ("XVIII", 389).

¹³⁰ Como se contempla en el siguiente poema: "Entrabas al agua / tan diáfana / que parecías desnuda" (422). Además, Verani (1984: 32) expone que "La inmersión en las aguas fertiliza la vida y simboliza una abolición de la historia".

versos,¹³¹ el cual transmite un enunciado ambiguo,¹³² como vemos en el siguiente verso: “Pero estás en la noche honda como un lago” (“XX”, 391: v. 1). Por un lado, parece referirse a la amada y las profundidades de su cuerpo y, por otro, a la noche. Acorde con la comparación con el lago, la poeta procede a introducir elementos acuáticos, como es el caso de los “cetáceos”, que deambulan por aquel paisaje provocando el placer de la amada: “para que toda turbación tenga nombre / y el deseo voraz como un puma / horade la voz / el papel / y los sueños que pacen en la noche / como animales hambrientos” (“XX”, 391: vv. 3-8). El deseo de la amada se compara con un “puma”, animal que en *Diáspora* ya se relaciona con la vertiente erótica. Por otra parte, también se introduce el mundo onírico, como espacio propicio para cumplir las fantasías eróticas más profundas.

Los sueños se comparan con “animales hambrientos” que aprovechan las noches para salir a alimentarse, y emergen de nuevo en el siguiente poema, en el que se establecen dos extremos: el sueño y la realidad, entre los que se sitúan “la alquimia del poema / y del amor” (“XXI”, 392: v. 3). Otro ámbito también recurrente es el de la memoria, que aparece en algunos poemas como espacio intermedio entre las cosas tangibles y la imagen que tenemos de estas en la mente,¹³³ lo que equivale al significante y al significado. En este proceso el yo poético comienza a amar a la mujer,¹³⁴ porque es el momento en que la puede imaginar y sentir lo que despierta en él:

*La amo sólo en el margen alucinante
en que las cosas empiezan a ser la memoria
que tenemos de las cosas
y las provocaciones que las cosas nos despiertan* (“XXIX”, 402)

Después de precisar el momento en que comenzó a amar, aparece un poema titulado “Ella”, donde el sujeto lírico la describe valiéndose de la hipérbole de sus formas, que le permiten acoger en su cuerpo elementos de gran magnitud, y de sus

¹³¹ La comparación con el lago también aparece en el poema titulado “Fosforescencias III” (418), donde se lo relaciona con las manos de la amada.

¹³² Adjetivo con el que la misma autora describe el género poético en uno de sus poemas: “Soy ambigua -dice la poesía- como toda revelación” (“XXIV”, 395).

¹³³ Por ejemplo: “IX” (378: v. 6) o “XV” (386: v. 1).

¹³⁴ Idea desarrollada por Peri Rossi (1991: 45): “Es en la mirada, en la emoción y en el sentimiento de quien ama donde surgen los símbolos, las imágenes que envuelven al objeto con un ropaje de atracción y de repulsión que constituye la riqueza y la ambigüedad de la vida erótica”.

alcances, convirtiéndola en un ser que se pasea serena por el mundo, sin importar las fronteras. Se presenta a la amada como un ser omnipresente, cargado de símbolos que recuerdan a los “otros” y poderoso,¹³⁵ que la capacitan para ejercer una gran influencia en el mundo de la rodea:

(...) La que tienen casas guardadas
en el pelo
y antiguas travesías en los ojos
Se pasea altiva
por los bordes de este mundo
ya con reminiscencias de los otros. (“Ella”, 403: vv. 21-26)

Si ya en el anterior poema se aludía a espacios geográficos en los que tiene lugar el enamoramiento, en el siguiente se concreta un lugar y un tiempo determinado que condiciona el sentimiento amoroso. La poeta, en vez de aludir a una historia de amor contextualizada en un sitio idílico, aprovecha para lanzar una dura crítica a la contaminación de las grandes ciudades europeas a fines del siglo XX, situación que carga el amor por la otra de un sentimiento de extrañeza al darse en un espacio desapacible caracterizado por la suciedad y la muerte, en consonancia con el riesgo que comporta la relación amorosa entre dos mujeres en una época tan convulsa.¹³⁶

En relación con la temática erótica, la segunda parte del poemario titulada “Cuaderno de navegación”, con los poemas titulados “Bitácora” donde se alude al “arte de la navegación”, metáfora de la relación amorosa, como práctica solo dominada por aquel que ha explorado el cuerpo de la mujer, considerado como caja o cofre de reliquias.¹³⁷ Esta idea de incursión en el cuerpo como si se tratara de un territorio por conocer, conlleva que en poemas como “Carta Pisana” (428) se establezca una analogía entre el mapa y el cuerpo de la mujer, como espacio inexplorado en el que se identifican las distintas partes con elementos geográficos como los mares o los bosques, este último

¹³⁵ Visión también presente en el siguiente poema, donde se describe el influjo de sus movimientos en el mundo del sujeto poético: “Largo movimiento el de sus pies / como si caminara / sobre un firmamento líquido / como si al caminar / las aguas del lago se movieran / a cuyo movimiento / denomináramos el paso que ella da / sobre mi reino, / lánguida la mirada / altivo el gesto” (“Haendeliana”, 419).

¹³⁶ Así, en el siguiente poema: “Raro amor este / de fines de un siglo / peligroso como ningún otro / Raro que te ame / en una ciudad europea / bajo nubes de polución / densas como pampas, / rara la pátina de gas que cubre Nôtre-Dame” (“XXX”, 405: vv. 11-19).

¹³⁷ Según percibimos en el poema “Bitácora II” (411), donde se habla de la “inconmensurable tela” que conforma las velas del cuerpo de la amada, descrito por último como “Teca”

muy relacionado con el vello púbico de las partes íntimas de amada, como se advierte en los poemarios anteriores.¹³⁸ Este conocimiento de la fisionomía femenina se realiza por medio de actividades relacionadas con el ámbito marítimo,¹³⁹ como es el caso de bogar, remar o naufragar, según advertimos en el siguiente poema:

No conoce el arte de la navegación
quien no ha bogado en el vientre
de una mujer, remado en ella,
naufragado
y sobrevivido en una de sus playas. ("Bitácora", 410)

De acuerdo con Almada (2009: 60), la travesía por el cuerpo se plantea como un trabajo riguroso en el que ninguna parte resta desatendida, ya que al nombrar cada una de ellas "se le da al cuerpo una entidad completa, en la que el erotismo se explaya". Cautivado por la belleza de la amada, el sujeto lírico la persigue por todos aquellos espacios por los que esta se pasea, los cuales quedan impregnados con los manuscritos de "mensajes monosilábicos" (413: v. 8) presentes en las manos de la amada.¹⁴⁰ De nuevo, el cuerpo femenino aparece cargado de significados que deben ser descifrados por aquel que lo quiera amar. Según las explicaciones de Peri Rossi (1991: 46), a ojos del enamorado el cuerpo adquiere una dimensión completamente distinta que se ve obligado a transmitir a través de sus mecanismos expresivos:

En la imaginación (que inventa relaciones, símbolos, analogías, que exalta o que denigra), un cuerpo se transforma en objeto de deseo, destacándose, sobresaliendo entre los demás, como imantado, como iluminado por las luces y las sombras de la pasión. Lo imaginario, que se constituye como fabulación y representación, es decir, como símbolo y metáfora, intenta nombrar lo innombrable (el cuerpo del deseo) y transferir sus emociones al lenguaje, al poema, al cuadro, al cine.

En un poema posterior, se mencionan otras partes de cuerpo femenino, entre ellas las manos, y se relacionan con fenómenos atmosféricos o elementos vinculados

¹³⁸ "Su suave piel de bisonte / los mares congelados de sus ojos / y el navegante que quedó varado en el bosque" ("Carta Pisana", 428: vv. 1-3).

¹³⁹ Motivos también reflejados en el siguiente poema: "vagar / bogar / vagarosamente / en las velas místicas / de tu cuerpo, / incommensurable tela / Teca." ("Bitácora II", 411).

¹⁴⁰ La persecución se da "en las tenues holandas de la nube / en la arena que sigila / pesarosa / acosada por la espuma / por el vuelo rasante de las aves" ("Pavesiana", 412: vv. 1-5).

con la náutica, que permiten percibir la gran cantidad de significaciones que se atribuyen al cuerpo femenino entre las que se establece una clara antítesis, ya que algunas remiten a la tranquilidad y otras a aspectos caóticos, dando lugar a la contrariedad y la complejidad del ser.¹⁴¹ Por un lado, se habla de “las mansas corrientes de tus manos” y, por otro, de “tus manos que son tormenta”, uniendo así los dos extremos para aumentar la percepción de la naturaleza inefable e indescifrable de la mujer. Comprender la contrariedad que define a la mujer asegura la posibilidad de navegar en ella, con el sentido metafórico de la relación sexual: “Navegaríamos, / si el tiempo hubiera sido favorable” (414: vv. 13-14).¹⁴²

Por medio de la exageración de los rasgos del cuerpo de la mujer, de sus gestos y sus movimientos,¹⁴³ la poeta busca exaltar el poder de estos y la magnitud de sus efectos en la persona enamorada, razón por la que opta por compararlos con fenómenos terrestres y atmosféricos, ante los que el ser humano no tiene ningún tipo de poder y por el impacto que causan en el individuo.¹⁴⁴ Ante la grandeza de la mujer, reflejada en los poemas de la autora, no queda otro camino que amarla, aunque esto conlleve rebelarse contra la religión, uno de los factores sociales que más ha condicionado la relación física entre los individuos y que ha promovido la subordinación del sexo femenino. De acuerdo a esta visión, aparece un poema en el que se exalta el amor, no hacia Dios como Padre celestial, sino a su hija repudiada y supeditada a la figura del hijo, pero considerada “imperfecta” por haber caído en sus espaldas la culpa del pecado original que condenó a la toda humanidad:

Si has sido hecha
a imagen y semejanza de Dios
he de decir
que mucho más que al Padre,

¹⁴¹ Como se percibe en el siguiente poema en el que se comparan los gestos del rostro de la amada con “los trastornos de las eras / estremecimientos de la tierra / grandes remolinos en los mares / vientos descabalados / y pájaros que en el movimiento / confunden el camino” (“Fosforescencias”, 416: vv. 2-7).

¹⁴² La navegación como metáfora se detalla de forma explícita en el siguiente poema: “Sueño barcos hundidos / fantasmales / inclinados sobre el agua / Nuestro amor fue metáfora” (“Navegaciones”, 415).

¹⁴³ Por ejemplo: “Cuando te inclinas / arqueada como un puente / agazapada como una gata / Yo siento que la civilización occidental / se precipita” (429).

¹⁴⁴ Según se advierte en el siguiente poema: “Las mutaciones de tu rostro / que precipitan catástrofes / siderales / terremotos / eclipses / y todas las veces que por mirarte / me perdí el cine” (“Fosforescencias II”, 417).

amo a la hija imperfecta. (“Dolce Stil Nuovo”, 421)

Como continuación al anterior poema, nuestra poeta nos ofrece el titulado “Dolce Stil Nuovo II”, en el que se apunta a la construcción de la mujer partiendo de las fuentes populares transmitidas oralmente, y continuando con “las narraciones de los poetas” (v. 5), siempre hombres, que “la habían dicho toda / -toda la habían dicho-” (vv. 10-11).¹⁴⁵ Estos dos versos repiten la misma idea para realzar el hecho de que la mujer haya sido explicada desde los inicios por el hombre y considerada como el reflejo negativo de este, ya que en ella se da la ausencia del órgano, razón por la que es considerada como el individuo castrado, se supone que su cuerpo es manejado por las pasiones y la irracionalidad, características que la han convertido en protagonista de leyendas y mitos que han buscado relegarla a la marginalidad. En consonancia con esta visión histórica de la mujer, la poeta refleja a la amada introduciéndose en el mar, considerado como el espacio de lo misterioso y lo desconocido.¹⁴⁶ La entrada en el mar busca convertirse en un acto reivindicativo que propicia la liberación de los deseos más profundos, aunque estos supongan transgredir las reglas establecidas, como en el siguiente poema, donde se alude a una relación incestuosa entre hermanas:

Entrabas al mar
con mansedumbre
como si toda aquella agua
fuera una playa
la playa fuera una casa
y la casa
el tibio lecho de tu hermana (“Incesto”, 424)

Por último, la tercera parte del poemario titulada “Travesía”, consta de 5 poemas, donde cada uno se refiere a una parada determinada en el viaje emprendido por el sujeto lírico. El primero se titula “1ª estación: Riva degli Schiavoni” en el que la autora incluye el motivo de la identificación entre ella y la amada, como si la otra fuera un espejo en el que se ve reflejada. Se trata de un aspecto muy común en la literatura erótica lésbica, que propicia la identificación de los dos amantes como iguales: “Nada

¹⁴⁵ Idea reflejada también en los siguientes versos: “Amada en las páginas de libros antiguos / de solemne sabiduría / donde Platón preguntó por Alcibíades” (427: vv. 1-3).

¹⁴⁶ Según se expone en la siguiente estrofa: “Entrabas al mar / como a la profundidad de un mito / y viejas leyendas / plegarias tristes / colgaban de tu cuerpo como algas” (423: vv. 7-11).

justifica sin embargo / el prestigio de los viajes / ni la delgada invención del amor / donde como en un vaso transparente / nos proyectamos” (433: vv. 13-17).¹⁴⁷

Igual que en poemas anteriores, en el siguiente se vuelve a distinguir entre las cosas tangibles y la imagen mental que tenemos de estas, lo que propicia que aquello que vemos lo colmemos de significado, como sucede en el caso de la amada, que carga consigo inmensidad de connotaciones que se remontan a tiempos pasados pero que han marcado su historia: “cuando te veo / miro desde antiguo” (“2ª estación: Fundamenta nuove”, 434: vv. 6-7). La imagen preconcebida que tenemos de la realidad, implantada principalmente por la lengua, conlleva que la mujer se presente según la imagen que han dado de ella los artistas en sus obras, o que el amor aparezca configurado según los preceptos de las obras artísticas que lo reflejan. De esta manera, se explica la visión del amor como un sentimiento efímero que acaba en el olvido: “Ningún amor es nuevo / y ya nos vimos nos amamos olvidamos / ya pasamos por este puente / Y otra vez estuvo esta nostalgia de absoluto / que tú, educadamente, / atribuyes a mis lecturas del siglo diecinueve” (*íbidem*, 434: vv. 10-15).

Por lo que refiere al sujeto lírico, el siguiente poema es el que refleja de manera explícita la presencia de dos sujetos femeninos, es decir, marca el género de la voz poética:

Esta noche, entre todos los normales,
te invito a cruzar el puente.
Nos mirarán con curiosidad -estas dos muchachas- (sic)
y quizás, si somos lo suficientemente sabias,
discretas y sutiles
perdonen nuestra subversión
sin necesidad de llamar al médico
el comisario político o al cura. (“3ª estación: Campo de San Barnaba”,
435: vv. 1-8)

La autora invita a la otra a “cruzar el puente”, como rito de liberación que las expone a la vista pública sin importar las consecuencias. Mediante la ironía, la autora critica la censura social ante las relaciones homoeróticas, consideradas como

¹⁴⁷ Según explica Almada (2009: 60), “El deseo entre mujeres se convierte en un juego de espejos que se resiste a la normalidad. Una otorga a la otra en un juego de intercambio permanente en el que hasta el nombre propio se cuestiona”.

enfermedades o condenadas por la religión. Hay que mencionar, que en el poema se describe la acción del deseo en la relación amorosa de las dos mujeres, valiéndose de la comparación con la travesía que realiza el “vaporetto” en medio de las aguas: “Y el vaporetto se desliza suavemente / entre estas flores blancas sin tocarlas / rozándolas apenas / como ronda el deseo en pos de ti / en pos de mí / densa película que nos unta / enardeciente, / húmeda, / dual y semejante” (*ibidem*, 435: vv. 14-22). El deseo se concibe como la excitación producida por el leve roce de los cuerpos que provoca la secreción de fluidos corporales que favorecen que se sientan identificadas la una con la otra, que se vean como “semejantes”.

Este mismo concepto se repite en el siguiente poema: “4ª estación: Ca Foscari” (436), en donde se insiste en la semejanza entre las dos amantes como factor fundamental ya que, al favorecer el reconocimiento entre ambas, da pie a que brote el sentimiento amoroso:

Te amo como mi semejante
mi igual mi parecida
de esclava a esclava
parejas en subversión
al orden domesticado. (“4ª Estación: Ca Foscari”, 436)

La autora describe un amor entre iguales, entre dos sujetos que comparten el mismo objetivo de subvertir las normas transgrediendo las reglas genéricas: “Te amo esta y otras noches / con las señas de identidad / cambiadas / como alegremente cambiamos nuestras ropas / y tu vestido es el mío / y mis sandalias son las tuyas” (*ibidem*, 436: vv. 6-11). En los poemas de Peri Rossi se concibe la relación entre dos personas del mismo sexo, pero la gran revolución es que se trata de mujeres que toman las riendas de su sexualidad. Se produce una desfragmentación de los roles que queda ejemplificada de forma sublime por medio de uno de los factores sociales y culturales a partir del que se han definido los géneros: los ropajes que, como describe Fariña Busto (2000: 244), “visten el género e invisten también de género”. El hecho de intercambiar las ropas y complementos, significa destruir los valores culturales que encasillan al ser. Según describe Almada (2009: 60): “el deseo entre mujeres se convierte en un juego de espejos que se resiste a la normalidad. Una otorga a la otra en un juego intercambio permanente en el que hasta el nombre propio se cuestiona”. Ante el deseo irrefrenable

que sienten las dos amantes, el instinto se antepone a la razón, lo que provoca que hagan caso omiso a las imposiciones sociales que condenan su amor: “Hacemos el amor incestuosamente / escandalizando a los peces / y a los buenos ciudadanos de este / y de todos los partidos” (“4ª Estación: Ca Foscari”, 436: vv. 15-18). La concepción de la sexualidad se aleja totalmente de la visión patriarcal que la relaciona directamente con la reproducción, para convertirse en un camino hacia la libertad. En relación a este importante cambio de visión, el placer se convierte en un amplio campo de exploración en el que el cuerpo femenino acoge gran parte de la atención. Pero no es el mismo cuerpo que evocan algunos poetas, sino que se busca huir de los tópicos, mediante un nuevo lenguaje que consiga transmitir un deseo puro alejado de jerarquías y del dominio falocéntrico, como explica Almada (2009: 57): “Peri Rossi ocupa el cuerpo desde el deseo y no desde el poder”, según ha establecido el patriarcado, actitud que pretende encaminarse hacia la liberación de la mujer.

No obstante, en el último poema advertimos cierta actitud de sometimiento a los estereotipos culturales y sociales, ya que hay un “regreso” (palabra traducida a distintos idiomas para dar título al poema) a lo instaurado por los autores masculinos en sus obras artísticas, en las que se habla de un “yo en plural” (“Última estación: regreso rimpatrio retour return”, 437: v. 6), con el que no se ve identificada la misma autora. Ante la imposibilidad de invertir el orden social, la poeta se decanta por volver a la “antigua sabiduría” (*íbidem*, 438: v. 26), aquella que la fuerza a esconderse con su amada en la oscuridad de la noche y bajo disfraces acordes con lo instituido, en concordancia con la visión puramente reproductiva de la relación sexual: “y a la noche quizás salgamos a pasear / tú o yo vestida de varón / y la otra de mujer / como consagra / el uso de la especie / y consejo divino: Creced y dividíos / Multiplicaos en vano” (*íbidem*, 438: vv. 28-35).

En conclusión, este poemario plantea el papel del lenguaje y, por extensión, de la poesía en la representación de la realidad, género que le permite a la autora experimentar con todo tipo de palabras, hasta el punto de crear nuevos conceptos que construyen realidades completamente contrarias a las implantadas por el patriarcado. Además, la normalidad también se ve trastocada por el sentimiento amoroso y el erotismo, temáticas que propician la inmersión en espacios como el mar, los sueños o la memoria. Cada una de las partes de *Lingüística general* marca una progresión en lo

que parece un viaje que comienza con el uso de la lengua, prosigue con el conocimiento del cuerpo de la mujer, en el que se emplazan espacios geográficos o fenómenos meteorológicos, como si se tratara de una tierra inhóspita. Y, finalmente, en la última parte se describe el sentimiento de identificación entre las dos amantes, dos mujeres que unen sus destinos, aunque esto signifique transgredir las reglas preestablecidas. De nuevo se materializa el deseo de vivir una sexualidad en libertad, donde dos mujeres puedan expresar sin tapujos sus deseos; pero, inevitablemente, se antepone el pesimismo de la autora que cede ante la presión social y decide, en la última estación del viaje, retroceder hacia los modelos impuestos que la fuerzan a esconderse bajo los roles establecidos por buena parte de la sociedad de la década de los años 70.

Conclusiones

En primer lugar, nos gustaría destacar que la línea creadora de nuestra autora prosigue la senda abierta por autores de corrientes artísticas como el romanticismo y el simbolismo. En su obra arremete contra las convenciones transmitidas por la tradición y las costumbres que limitan la libertad del individuo. Según Narváz (1988: 75), la escritura de Peri Rossi “constituye una empresa de liberación absoluta contra todas las normas estatuidas, tanto las sociales, como las culturales y políticas, que subordinan y enajenan al hombre contemporáneo”. Además, la producción de Peri Rossi encaja plenamente en el contexto social de la literatura uruguaya de los años 70 que “foi produzida por uma geração eclética, marcada pela turbulência social de um país em processo de mudanças violentas e pelo exílio de seus principais autores” (Alves de Oliveira Marcari, 2014: 117).

Podemos considerar la subversión como uno de los pilares principales de su poética, que explica la necesidad de romper con lo establecido y de despojarse de convencionalismos e hipocresías. A lo largo del presente trabajo hemos identificado los principales ejes temáticos de la obra de Peri Rossi: la mujer, la sexualidad, el exilio y el lenguaje, los cuales se verán reflejados en mayor o menor medida en cada uno de sus poemarios; pero este último es realmente imprescindible en el conjunto de la obra de Peri Rossi, ya que se parte de la idea de que la poesía tiene como instrumento la palabra, y la palabra es la herramienta por medio de la que se articula el ideal de rebelión en consonancia con el de protesta. Como explica Fariña Busto (2000: 236), se trata de un “desenmascaramiento de la versión oficialista de la historia que ignora las versiones de los desheredados y de los oprimidos; la subversión contra el orden caduco, las relaciones atrofiadas, las tradiciones lastrantes, y contra los papeles sexuales y sociales que perpetúan la imagen de las mujeres como seres inferiores”.

La autora transgrede por completo las normas establecidas por la sociedad patriarcal al atreverse a escribir, oficio tradicionalmente reservado al hombre; se produce un cambio “de objeto a sujeto literario” (Pérez Parejo y Cuvaradic García, 2016: 12). Además, como explica Aínsa (2008: 761), la poesía de Peri Rossi es “directa, de choque, reclama silencio, donde hasta la creación poética se puede transformar en un

acto erótico”.¹⁴⁸ En sus poemas se enfrenta a la visión que los autores plasman en sus obras donde la mujer es reducida a un espacio concreto: el del desconocimiento.¹⁴⁹ Tal y como describe la misma poeta, cuando una mujer se dedica a la escritura “se alza, se erige en representante de sí misma y de su voz” (Peri Rossi, 1995: 3), lo que provoca que las configuraciones tradicionales impuestas se vean trastocadas. Y la herramienta idónea con la que cuenta la autora para transmitir su propósito es el lenguaje y el erotismo, entre los que consigue establecer un claro paralelismo, transmitiendo la idea de un placer lingüístico equivalente al erótico. El lenguaje es indispensable, ya que la autora pretende transmitir al lector la liberación que le proporciona la escritura, que le permite “nombrar, bautizar, revelar, descubrir, es decir, conquistar, y la conquista es una tarea masculina” (Peri Rossi, 1995: 4).

De acuerdo con este propósito, en el plano de la forma identificamos varios puntos en común entre los distintos poemarios, relacionados con la experimentación. En general, como explica Alves de Oliveira Marcari (2014: 116), la poesía de Peri Rossi “se caracteriza pela brevidade, pela presença abundante de símbolos e metáforas, pela concisão lingüística e pela tendência à narratividade, sem deixar de lado o lirismo tradicional do gênero poético”. Pero siempre manteniendo la necesidad de aproximarse a los límites del lenguaje, lo que la incita al uso del verso libre con un ritmo muy marcado que define su personalidad osada, quien se vale también de la estratificación para crear caligramas, muy presentes en *Descripción de un naufragio*, que apelan al sentido de la vista del lector y que le permiten resaltar determinados conceptos imprescindibles para la comprensión de su mensaje. Por otra parte, también observamos el continuo juego lingüístico que, alejado de las normas de puntuación, propicia el uso de distintas figuras retóricas entre las que destacan la metáfora, la comparación, la sinestesia, el paralelismo, el epíteto, pero, sobre todo, la alegoría, como método que le permite explorar nuevos espacios del significado y tratar temas controvertidos. La gran cantidad de figuras literarias se explica por la necesidad de la autora de alejarse del empleo

¹⁴⁸ Estas dos ideas, la del silencio y la creación literaria como acto erótico, se ven reflejado en los siguientes versos: “silencio. / Cuando ella abre sus piernas / que todo el mundo calle” (“Oración”, 95: vv. 1-3) y “la mojo con un verso / y ella, húmeda de mí / rencorosa, me da la espalda” (42: vv. 1-3).

¹⁴⁹ En esta cita la autora explica la visión de la mujer transmitida por los autores: “Esta, tradicionalmente pasiva, es un objeto sobre el cual proyectar las fantasías de los hombres, activar su imaginario, pero en este reparto de papeles no puede desenvolver sus propios fantasmas, su propio imaginario” (Peri Rossi, 1995: 3).

convencional de la palabra para crear nuevas formas que le permitan plasmar en su poética su visión de la realidad y por el menester de romper con las normas formales instituidas.¹⁵⁰ Asimismo, teniendo en cuenta el desconocimiento de la mujer y de la palabra, la autora recurre a la identificación de ambos conceptos en muchos de sus poemas, principalmente en los que integran el poemario *Evohé*: “La palabra y tú, húmedas de mí” (70). El lenguaje empleado evoluciona progresivamente en cada uno de los poemarios, razón por la cual evidencia el cambio de percepción de la poeta y su desilusión ante la limitación que le impone la lengua al estar condicionada por la cultura, según percibimos con más fuerza en *Lingüística general*, donde se usa léxico de distintos campos semánticos y se crean nuevas palabras.

Según observamos en el plano formal, hay una intención de posesión y transgresión que concuerda completamente con el plano del contenido, marcado, en la mayoría de ocasiones, por la ironía y el humor, que considera mecanismos que reducen el ego, relativizan el dolor existencial y promueven la inteligencia.¹⁵¹ En primer lugar, atenderemos a un punto de gran relevancia: el sujeto poético, ámbito en el que se percibe cierta ambigüedad, ya que por medio de un yo poético femenino o en ocasiones indeterminado, la autora se desliga de las rígidas clasificaciones de género que abogan por la supremacía del varón sobre la mujer. Además, en muchas de las ocasiones la voz poética se dirige a un sujeto, a un tú, que se convierte en objeto de deseo, pero que no queda totalmente identificado genéricamente, ya que es descrito mediante rasgos masculinos y femeninos, evidenciando así la vacuidad del término “género” que ha condicionado varios sectores de la vida del ser, pero sobre todo en el terreno de la sexualidad.¹⁵² Pero, teniendo en cuenta la experiencia del exilio, la ausencia de marca

¹⁵⁰ Como explica Alves de Oliveira Marcari (2014: 116), “se evidencia uma reincidência de certos motivos e mecanismos retóricos que buscam enfatizar progressivamente a posição do sujeito poético frente a si mesmo e a realidade”.

¹⁵¹ Narváez (1988: 76) describe el quehacer literario de Peri Rossi con las siguientes palabras: “construye orbes ficticios frecuentemente ambiguos, desrealizados, proteiformes y multidimensionales, que no pueden fácilmente reducirse a la simple anécdota o a la paráfrasis univocal”.

¹⁵² De esta manera lo describe Amy Kaminsky, citada en el artículo de Fariña Busto (2000: 242): “Al usar tropos y convenciones existentes, y al escribir sobre las mujeres como objetos sexualmente deseables, Peri Rossi (...) cuestiona tanto la universalidad de la heterosexualidad como la noción de texto independiente. Los significados cambian cuando el género del autor es conocido. Incluso (o quizá especialmente) cuando ella usa un personaje masculino, el efecto de su poema erótico sobre una mujer es opuesto del de un hombre. Mientras que el poema de un hombre reinscribe y refuerza las tradicionales relaciones de género y las nociones tradicionales de sexualidad, los suyos las cuestionan. Mientras que el poema de un hombre apoya la idea de que el poeta/sabedor/hablante es masculino y esta masculinidad

de género en la voz lírica también se convierte en una estratagema para ocultar la identidad fragmentada de nuestra autora, quien considerará oportuno dar voz a toda una colectividad afectada. Pero, en cuanto aparece el amor, la autora se ve obligada a hablar de su experiencia individual, y, sobre todo, de sus sentimientos por aquella mujer que la lleva a aceptar como propio el nuevo país, con su lengua y sus costumbres, como se observa en *Estado de exilio*.¹⁵³

Atendiendo al tema central de nuestro estudio, presente en cada uno de los poemarios, debemos proceder a estructurar todos aquellos elementos que conforman todo un mundo repleto de alusiones metafóricas tras las que aparecen mujeres que se alejan por completo del canon establecido por los autores basándose en sus propios deseos y gustos. Peri Rossi trata con total libertad el tema erótico y refleja en su obra la más nítida expresión de la pasión lésbica, lo que propicia que muestre en muchos de sus versos el deleite ante el cuerpo femenino, ya que su poesía “aparece como un anclaje en el territorio del cuerpo, donde se descubren no sin asombro las propias fronteras y horizontes” (Aínsa, 2008: 761). Especialmente en *Evohé*, se plasma un erotismo intenso que sobrepasa los límites del amor, del sexo y del sentimiento. Es en la práctica sexual, espacio en el que se ha implantado con más fuerza la presencia del hombre como ser que toma el control y posee a su amante, donde la autora transgrede los límites. Otro de los propósitos que persigue la poética de Peri Rossi es el de naturalizar las pasiones, consideradas tema tabú por el conjunto social, y, sobre todo, cuando se trata de relaciones homosexuales. Todos los elementos que incorpora la poeta en su obra pretenden provocar el escándalo en el lector, como es el caso del amor lésbico que multiplica la connotación de libertad, ya que se trata de una relación en la que no hay cabida alguna para el varón, visión que se refuerza mediante la descripción de mujeres que se masturban o que practican la zoofilia, imágenes presentadas en algunos de los poemas de *Diáspora*. Se derriba lo que Esguerra Muelle (2015: 157) denomina una “vigilancia muy rigurosa de la sexualidad femenina, el tutelaje permanente de las

es natural y unitaria, con la fácil coincidencia de poeta masculino y hablante masculino, el despliegue de un personaje masculino en los poemas de Peri Rossi altera y desestabiliza las asunciones recibidas”.

¹⁵³ Según los análisis de Pérez Parejo y Cuvardic García (2016: 12), la voz poética en la lírica erótica de Latinoamérica “representa a una mujer moderna, preparada, con inquietudes sociales y políticas, solidaria con todas las mujeres del mundo, activa en la intimidad, vital y reivindicativa”.

mujeres, la vida confinada que sofocaría cualquier intento de existencia por fuera de la norma heterosexual”.

La religión es un tema tratado por nuestra autora debido a que es uno de los factores que propició el surgimiento de barreras infranqueables en la sexualidad del individuo -sobre todo, de la mujer-, hasta el punto de confinarlo al terreno de lo privado; pero, además, existe una relación entre religión y erotismo que Alves de Oliveira Marcari (2014: 118) describe de la siguiente manera: “o conhecimento do erotismo, ou da religião, exige uma experiência pessoal, igual e contraditória, da interdição e da transgressão”. En algunos de los poemas que conforman *Evohé* se introduce este tema por medio de intertextos religiosos vinculados con el libro del Génesis, de espacios religiosos que sirven de sede para la relación sexual y de objetos pertenecientes al campo semántico eclesiástico con los que se establecen todo tipo de relaciones metafóricas fundamentadas en el cuerpo femenino o en el erotismo. En *Lingüística general*, la transgresión llega al extremo de comparar uno de los personajes más representativos de la religión cristiana, Jesucristo, con una mujer y de alabar a la hija “imperfecta” de Dios, acción que acentúa el rechazo a las normas impuestas por el dogma.

Al enfrentarse a la situación social de la mujer, la poeta se plantea la función de la poesía, en su propósito de contradecir el discurso patriarcal que ha impuesto pesadas cargas sobre el género femenino. De esta manera, los versos son el testigo del amor que siente por esa mujer, razón por la que confluyen en ellos las fantasías más profundas y las reminiscencias de la amante o de elementos eróticos como aquellas niñas que se convierten en fuente de deseo. El oficio poético es comparado con el de amar, cada concepto participa en un juego erótico que propicia que hasta el cuerpo femenino parezca compuesto de palabras, como si se tratara de un poema que la voz poética aprende y recita incansablemente. Este punto de conexión entre la amada y el lenguaje se percibe también en la necesidad de establecer una continua comunicación, lo que empuja a la poeta a tener que aprender la lengua hablada por ella o a emplear el acto de “pronunciar” como metáfora de la relación sexual. Progresivamente, la comunicación verbal se sustituye por un lenguaje no articulado o de signos (silbar, rumorear, balbucear, etc.) que favorece la conexión y la seducción entre las dos amantes, pero también con el espacio en el que tiene lugar la relación sexual: el mar, que parece

también transmitir significados por medio del vaivén de las olas o del “balbuceo del viento” (“Veleta”, 162: v. 9), como se describe en *Descripción de un naufragio*. De la misma manera que el lenguaje se convierte en un componente imprescindible de la relación amorosa, aparecen otros elementos que también ensanchan los límites del erotismo como es el caso de la memoria, que surge en *Lingüística general*, como espacio en el que se originan los significados que permiten ver la realidad de la mujer y así poder amarla; la imaginación como germen de las fantasías que conforman el mundo erótico, y el sueño como espacio propicio para dar rienda suelta a los deseos más profundos.

La satisfacción del deseo es posible gracias a un juego de analogías y metáforas mediante las que representa la unión sexual entre ella y su amante, provocando la reivindicación de la mujer como sujeto que siente y desea. Sin dejar de lado algunos de los principios fundamentales de la relación heterosexual, como la posesión o la penetración, establece una unión sin la presencia masculina, en la que hay una igualdad entre los individuos que solo se transgrede en el contexto de la relación erótica que incita a la amante a todo tipo de acciones violentas que le permitan poseer a la otra. Por otro lado, también observamos en la poética de Peri Rossi, y concretamente en las “Correspondencia(s) con Ana María Moix”, cierta complicidad entre escritoras que comparten a aquellas mujeres que protagonizan sus fantasías y entre las que existe un fuerte vínculo propiciado por su poesía, como fuente de placer y de expresión del deseo.

En concreto, el erotismo se presenta marcado por la propia experiencia personal de la autora, la huida a Barcelona en barco, lo que favorece la continua presencia del mar como espacio preciso para la relación amorosa, pero con una doble vertiente positiva y negativa, ya que en él se distinguen dos extremos: lo deseado y lo temido. Esta alegoría nace en *Descripción de un naufragio* y se extiende a los siguientes poemarios, permitiendo que Peri Rossi establezca un itinerario marítimo en el que se establece una evolución lineal de la situación de las amantes y del sentimiento amoroso, y en el que se ven inmiscuidos todo tipo de figuras retóricas relacionadas con la navegación, metáfora de la unión sexual, y con el cuerpo femenino. Todo este conjunto de significaciones favorece la descripción del acto sexual mediante léxico perteneciente al ámbito marítimo, que permite la representación de ciertas prácticas sexuales en las que el papel de la amante evoluciona a lo largo de cada uno de los poemas, ya que, como hemos analizado en *Descripción de un naufragio*, aparece a cuatro patas y

sometida al poder del otro sujeto, asciende y desciende del falo -representado mediante la metáfora del “palo mayor”- para tomar completa independencia y presentar en su cuerpo las marcas de una sociedad llena de injusticias. El mar resalta por su trasfondo erótico al tratarse de agua -elemento que destaca por su continua presencia en la obra de la poeta- en constante movimiento, en la que habitan seres extraños, y, además, el sabor salado también facilita su identificación con los fluidos o el sudor de la amante, que pertenecen a esa parte velada del cuerpo femenino.¹⁵⁴

El cuerpo de la amante se presenta bajo el motivo de la isla, como territorio de gran extensión que el náufrago debe explorar parte a parte, deteniéndose en cada una de ellas, lo que conlleva que la relación sexual se manifieste como cierta conquista del territorio, significación que Peri Rossi relaciona con la colonización del continente americano. Las partes del cuerpo de la mujer son expuestas sin pudor desde los primeros poemas, hasta el extremo de que se conviertan en entidades autónomas que consiguen abarcar grandes dimensiones o realizar nuevas funciones, mecanismo metafórico que propicia que se engrandezca la significación de cada una de ellas, la cual trasciende el simple placer sexual.¹⁵⁵ Como explica Almada (2009: 59), “el cuerpo femenino se sacraliza y convierte al credo en anti-credo, donde la mujer nunca es sumisa. Ya no se persigue al cuerpo porque produce placer, en detrimento del alma, sino que se lo expone sin pecado”. Nuestra autora no refleja en sus poemas el físico de la mujer de forma aislada, sino que dota a la desnudez de un sentimiento puramente transgresivo que le permite luchar contra aquellas mujeres dóciles y sumisas materializadas en las obras artísticas de los hombres.

También compara las partes del cuerpo con espacios naturales o elementos conocidos por el lector con el objetivo de normalizarlas, para anteponerse a la visión de la mujer como ser destinado a la reproducción, capacidad que la ha condenado a vivir recluida en casa o bajo sus ropajes para preservar su pureza y alejarla del pecado. La poeta resigue su propósito transgresor confrontando al lector con la realidad misógina,

¹⁵⁴ Según Almada (2009: 41) “el cuerpo se bebe entero, no se hace asco a lo que siempre se omite. El sudor, la sangre menstrual, nunca pueden ser abyectos, porque se convierten en elixir (...) la permanencia de una mujer frente a otra, elimina el peligro”.

¹⁵⁵ Los siguientes versos, extraídos de los poemarios *Evohé* y *Diáspora*, reflejan esta idea: “Se viste y es como tapar una ciudad” (89) y “Desde la prehistoria / vienes cargada de símbolos / sobrecogidos de significados” (213: vv. 1-3).

presenta a la amada sometida al deseo del varón para acentuar su crítica y eliminar los velos tras los que se esconde la vulneración de los derechos de la mujer. Pero, además, tiende a emplear concepciones negativas de la mujer como monstruo o red que atrapa al navegante, caracterizado por su debilidad. Este objetivo transgresor predispone la inserción de personajes o motivos que simbolizan la rebeldía, la desobediencia y la liberación de los sentidos, como es el caso del puma, las sirenas, las bacantes o las brujas. La autora presenta nuevos modelos que desestabilizan la concepción binaria del género y la relación heterosexual, aunque finalmente acabe imperando el sentimiento de desilusión, presente en los últimos poemas de *Lingüística general* y provocado por un lenguaje y un erotismo marcado por mandatos culturales decadentes, que obliga a la amante a continuar viviendo en la oscuridad y a esconderse bajo los patrones de un género determinado.

Entre las amantes se impone un sentimiento de identificación, el amor las iguala y las une ante un mismo objetivo: el de romper con las normas genéricas para hacerse con el dominio de su sexualidad. En relación a este reconocimiento mutuo, cabe añadir la gran importancia de los sentidos en la relación erótica, ya que favorecen la intimidad entre las amantes y la conexión más allá de la simplemente física. El cuerpo se convierte en una fuente de signos que el amante debe descifrar para conseguir amar a la mujer y los sentidos se convierten en los mecanismos idóneos para conocimiento de la amada, paralelo también al de la palabra. Por un lado, se distinguen el tacto, el olfato y el gusto como factores que facilitan la apertura a esa veda oculta del cuerpo femenino, en el que encontramos los fluidos o el sudor. Por otro lado, podemos distinguir la vista y el oído como medios que benefician la comunicación entre las amantes, debido a que permiten percibir los sonidos que emite la amada o la profundidad de su mirada.

Por último, nos gustaría tratar un tema de gran relevancia en la poética de nuestra autora: el exilio, una experiencia autobiográfica que refleja a lo largo de toda su obra. Paulatinamente, en los poemas se deslinda la evolución de un sujeto lírico que coincide con el de la poeta, quien debe superar el hecho de dejar su tierra para partir hacia un lugar completamente desconocido. Su obra se encara a formar un yo que sufre la soledad de tener que huir a lugares donde le es difícil encajar. De esta manera, cada palabra toma gran trascendencia semántica en la construcción de la figura del exiliado y en la evolución de este. Como lectores podemos reseguir ese proceso de aceptación

de una realidad inminente que la autora va plasmando en su poesía, se presenta la evolución del individuo en consonancia con la sociedad. Surge en este punto la gran importancia del papel del poeta como experto de las palabras, pero también como recolector de recuerdos que construyen una memoria histórica.

En conclusión, los poemarios analizados conforman un continuo en el que se mantienen unos pilares fundamentales, a partir de los que se erigen toda una serie de significados y recursos literarios que se repiten y desarrollan en cada una de las obras. Por otra parte, cada libro presenta una estructura lineal, ya que empieza perfilando el mundo erótico de la autora para confluir en un desenlace, ya sea la representación de la mujer liberada y en biquini, como sucede en *Descripción de un naufragio*, o el desengaño ante la imposibilidad de cambio en el seno de la sociedad, según se presenta en *Lingüística general*. El deseo que despierta la mujer en la voz poética, más allá de ser un medio para introducir determinados puntos de vista orientados a cambiar el orden establecido, también es considerado como el elemento de salvación del yo poético, es gracias a él que deja de lado la desolación ante su condición de exiliada y se abre al amor, que se transforma en el refugio de la poeta, como se confirmará en la siguiente pieza, publicada en su último poemario, titulado *Las replicantes* (Peri Rossi, 2016):

A los veintinueve años me exilié
con pocas cosas:
una maleta vieja
(tan vieja como la de Walter Benjamin
como la de Antonio Machado)
un libro de versos inéditos
y muchas hojas en blanco
Lloraba en los andenes
Lloraba en la calle Balmes
Barcelona
hija putativa de Vallejo.
Cristóbal Toral pintó todas las maletas
del exilio
de los inmigrantes
yo me perdí en las calles de una ciudad
Barcelona
que va a dar al mar
que es el morir y navegué en sueños

que no tienen fronteras
El amor fue la barca
Eros el barquero. ("Exilio", 2016: 12)

Bibliografía

Fuentes primarias

PERI ROSSI, Cristina (1991), *Fantasías eróticas*, Madrid: Temas de hoy.

PERI ROSSI, Cristina (1995), “Escribir como transgresión”, *Lectora: revista de dones i textualitat*, 1, pp. 3-5.

PERI ROSSI, Cristina (2001), “La isla interior”, en *La isla posible. III Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*, coord. Carmen Alemany Bay, Remedios Mataix Azuar y José Carlos Rovira Soler, Murcia: Copobell, pp. 487-495.

PERI ROSSI, Cristina (2003), *Estado de exilio*, Madrid: Visor Libros.

PERI ROSSI, Cristina (2005), *Poesía reunida*, Barcelona: Lumen.

PERI ROSSI, Cristina (2005), *El pulso del mundo. Artículos periodísticos: 1978-2002*, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.

PERI ROSSI, Cristina (2007), “Lectura comentada”, en *Diálogos gays, lesbianos, queer*, eds. Julián Acebrón y Rafael M. Mérida Jiménez, Lleida: Universitat de Lleida, pp. 15-36.

PERI ROSSI, Cristina (2016), *Las replicantes*, Palencia: Cálamo.

Fuentes secundarias

- AÍNSA, Fernando (2008), "Uruguay: una poesía de encrucijada y asimilación", en *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II (Siglo XX)*, coord. Trinidad Barrera, Madrid: Cátedra, pp. 751-765.
- ALMADA, Nora (2009), "Cuerpos poéticos: erotismo y subversión en la poesía de Cristina Peri Rossi", en *Ellas y nosotras. Estudios lesbianos sobre literatura escrita en castellano*, coord. Elina Norandi, Madrid-Barcelona: Egales, pp. 53-74.
- ALVES DE OLIVEIRA MARCARI, María de Fatima (2014), "Estratégias do desejo: amor e erotismo na obra poética de Cristina Peri Rossi", *Anuario brasileño de Estudios Hispánicos*, XXIV, pp. 115-121. En línea: [<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/d/20157/19/0>], consultada en abril de 2017.
- ARKINSTALL, Christine (1996), "New worlds, old politics, in Cristina Peri Rossi's *Descripción de un naufragio*", *Antipodas: Journal of hispanic studies of Australia and New Zealand. A special number in honour of Sally Harvey: Rebelling in the garden: critical perspectives on Isabel Allende, Cristina Peri Rossi and Luisa Valenzuela*, VI-VII (1994-1995), pp. 111-122.
- AVENTÍN FONTANA, Alejandra (2011), "Algunas notas para el estudio del exilio en la obra poética de Cristina Peri Rossi", *Revista de filología románica*, 7, pp. 45-54.
- BASUALDO, Ana (1984), "Clarividencia del paisaje gris", *Quervo poesía*, monografía 7, Valencia: Ocmo, pp. 3-7.
- CALVET ROMANÍ, Rosa M^a (1994), "Posiciones femeninas", en *El deseo. La construcción del sujeto femenino*, La Coruña: Fundación Paideia, pp. 107-117.
- CALVO, Beatriz (2009), "Identidad y exilio en el poemario *Estado de exilio* de Cristina Peri Rossi", *Romanitas. Lenguas y literaturas romances*, 2, s.p.. En línea: [http://romanitas.uprrp.edu/vol_3_num_2/calvo.html], consultada en septiembre de 2016.

- CORBATTA, Jorgelina (1994), "Metáforas del exilio e intertextualidad en *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi y *Novela negra con argentinos* de Luisa Valenzuela", *Revista Hispánica Moderna*, XLVII, pp. 167-183.
- CUEVAS-MORALES, Silvia (2003), *De la "A" a la "Z". Diccionario universal bio-bibliográfico de autoras que escriben en castellano en el siglo XX*, Madrid: Aconcagua Publishing - Kira.
- ESGUERRA MUELLE, Camila (2015), "Mujeres imaginadas: Mujeres migrantes, mujeres exiliadas y sexualidades no normativas", Universidad Carlos III de Madrid. Tesis doctoral: [\[http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/22381/tesis_camila_esguerra.pdf?sequence=1\]](http://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/22381/tesis_camila_esguerra.pdf?sequence=1), consultada en septiembre de 2016.
- FARIÑA BUSTO, María Jesús (2000), "Condición de mujer. Las políticas del género en la obra poética de Cristina Peri Rossi", en *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, eds. Beatriz Suárez, M^a Belén Martín y María Jesús Fariña, Barcelona: Icaria, pp. 235-247.
- GATTI, Giuseppe (2013), "Extranjería existencial y transnacionalidad en la narrativa sesgada de Cristina Peri Rossi y Leonardo Rossiello", *Tonos Digital*, 25, s.p. En línea: [\[www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/download/987/635\]](http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/download/987/635), consultada en marzo de 2017.
- INVERNIZZI SANTA CRUZ, Lucía (1987), "Entre el tapiz de la expulsión del paraíso y el tapiz de la creación: múltiples sentidos del viaje a bordo de *La nave de los locos* de Cristina Peri Rossi", *Revista chilena de literatura*, 30, pp. 29-53.
- KAMINSKY, Amy (1993), "Cristina Peri Rossi and the Question of Lesbian Presence", en *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press, pp. 115-134.
- MARTÍN, Félix (1986), "Los poetas independientes", en *Literatura norteamericana actual*, Madrid: Cátedra, pp. 236-250.
- MARTÍNEZ CALVO, Pascual (2005), "Bacanales", en *Diccionario enciclopédico y etimológico*, Zaragoza: Cometa, p. 70.

- MATEO DEL PINO, Ángeles (2002), “La literatura erótica frente al poder. El poder de la literatura erótica”, en *La palabra y el deseo. Estudios de la literatura erótica*, ed. Germán Santana Henríquez, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pp. 183-201.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2004), *El gran libro de las brujas*, Barcelona: RBA.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2015), “Cristina Peri Rossi en *Triunfo*: género y sexualidad en la prensa de la Transición española”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, 41, pp. 129-139.
- MIRIZIO, Analiza (2000), “Del carnaval *drag*: la extraña relación entre masculinidad y travestismo”, en *Nuevas masculinidades*, eds. Marta Segarra y Àngels Carabí, Barcelona: Icaria, pp. 133-150.
- MORAÑA, Mabel (1988), *Memorias de la generación fantasma. Crítica Literaria 1973-1988*, Montevideo: Monte Sexto.
- NARVÁEZ, Carlos Raúl (1988), “La poética del texto sin fronteras: *Descripción de un naufragio, Diáspora, Lingüística General*, de Cristina Peri Rossi”, *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, 28, pp. 75-88. En línea: [<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1414&context=inti>], consultada en septiembre de 2016.
- NOËL, J.F.M. (1991), “Bacantes”, en *Diccionario de mitología universal*, revisión de F. Lluís Cardona, tomo I, Barcelona: Edicomunicación, p. 203.
- NOGUEROL, Francisca (1996), “La proyección del absurdo en *El museo de los esfuerzos inútiles* de Cristina Peri Rossi”, *Antipodas Journal of hispanic studies of Australia and New Zealand. A special number in honour of Sally Harvey: Rebelling in the garden: critical perspectives on Isabel Allende, Cristina Peri Rossi and Luisa Valenzuela*, VI-VII, pp. 123-141.
- OLIVERA-WILLIAMS, María Rosa (2012), “El legado del exilio de Cristina Peri Rossi: un mapa para géneros e identidades”, *A contra corriente: Revista de historia social y literatura en América Latina*, 10.1, pp. 59-87. En línea:

- [<http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/625/952>], consultada en septiembre de 2016.
- PÉREZ PAREJO, Ramón y CUVARDIC GARCÍA, Dorde (2016), “Perfiles del erotismo en la poesía latinoamericana escrita por mujeres a través del tópico del *carpe diem*”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 840, pp. 12-17.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Gema (1995), “Cristina Peri Rossi”, *Hispanamérica: Revista de literatura*, 72, pp. 59-72.
- PITTARELO, Elide (1983), “Cristina Peri Rossi: ‘Los extraños objetos voladores’ o la disfatta del sogetto”, *Studi di letteratura ispano-americana*, 13-14, pp. 259-287.
- PONIATOWSKA, Elena (2005), “Prólogo”, en *El pulso del mundo. Artículos periodísticos: 1978-2002*, de Cristina Peri Rossi, México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 13-22.
- POPEA, Marina (2015), “Exilio, sujeto lírico y lenguaje en la poesía de Cristina Peri Rossi”, *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 5, pp. 179-206.
- PULEO, Alicia H. (1994), “Sexualidad y conceptualización de la mujer” en *El deseo. La construcción del sujeto femenino*, La Coruña: Fundación Paideia, pp. 95-106.
- REGAZZONI, Susanna (1983), “La escritura como identidad. Una entrevista con Cristina Peri Rossi”, *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, 15-16, pp. 227-241.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (1992), “Monodia”, en *Historia de la literatura griega*, ed. J. A. López Férez, Madrid: Cátedra, pp. 192-200.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, Osvaldo (2002), “Eros y gastronomía en la literatura hispanoamericana. Un recorrido erótico-gastronómico por la geografía literaria de Hispanoamérica”, en *La palabra y el deseo. Estudios de la literatura erótica*, ed. Germán Santana Henríquez, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria, pp. 203-219.
- ROFFÉ, Reina (2001), “Cristina Peri Rossi. Diferencias negociables”, en *Conversaciones americanas*, Madrid: Páginas de Espuma, pp. 233-253.

- SÁINZ DE MEDRANO, Luis (2008), "La poesía en el siglo XX: del posmodernismo a las vanguardias", en *Historia de la literatura hispanoamericana, Tomo II (Siglo XX)*, coord. Trinidad Barrera, Madrid: Cátedra, pp. 483-499.
- SEYDEL, Ute (1996), "Un espejo que al reproducir evoca: La poesía de Cristina Peri Rossi", *Debate Feminista*, 7, pp. 395-405.
- UMPIÉRREZ NOVA, M^a Clara (2009), "Cristina Peri Rossi: mujer, lenguaje y poesía", *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. En línea:

[\[https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/cperiro.html\]](https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero42/cperiro.html), consultada en septiembre de 2016.
- VELÁZQUEZ EZQUERRA, José Ignacio (1994), "La poesía", en *Historia de la literatura francesa*, coord. Javier del Prado, Madrid: Cátedra, pp. 1229-1233.
- VERANI, Hugo J. (1984), "Una experiencia de límites: la narrativa de Cristina Peri Rossi", *Revista Iberoamericana*, XLVIII, 118-119, pp. 303-316. En línea:
[\[http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3698/3869\]](http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/3698/3869), consultada en marzo de 2017.
- VERANI, Hugo J. (1984), "La rebelión del cuerpo y el lenguaje", en *Quervo poesía*, monografía 7, diciembre, Valencia: Ocmo, pp. 26-34.

Fuente de internet

- PERI ROSSI, Cristina (2014), *Cristina Peri Rossi*, sitio de internet oficial:

[\[http://www.cristinaperirossi.es/web/\]](http://www.cristinaperirossi.es/web/), consultada el 25 de diciembre de 2016.